جمالية الصورة التشبيهية في مراثي الشريف الرضي

الدكتورة نرجس الأنصاري*

الدكتور عليرضا نظرى**

الملخص:

لقد لفتت الصورة انتباه النقاد والأدباء وعلماء البلاغة منذ القديم وليس ذلك بغريب؛ لأنّ الصورة تقوم بدور فعّال في انتقال تجارب الشاعر ومشاعره إلى الآخرين والأساليب المختلفة من التصوير تجعل عمل الشاعر الفنّى أشد وضوحاً وأكثر دقّة وهي ظاهرة نواجهها في كثير من قصائد الرضي الرثائية الذي استعان بأنواع الصورة ليرسم لوحة ممّا يريد إلقائه على القاريء وليزيد عمله الأدبي تأثيراً عليه.

هذا البحث تناول دراسة الصورة التشبيهية في مراثي الرضي التي لها دور أساسي بين أنواع صوره الشعرية معتمداً على منهج وصفي -تحليلي يتمثل في القيام بدراسة مضمون الصورة نظرياً، ثمّ البحث عن الموضوع الرئيسي الذي يشتمل على الابيات التي استخدم فيها الشاعر أنواع التشبيه إضافة الى تناسب صوره مع الغرض الذي يريد أن ينقله إلى المخاطب فهي كثيراً ما تصوّر حالة المتوفّى والمصابين، نفسانية الشاعر، والموت ثمّ الأيام ومصائبه. ومن هذا المنظار يعالج البحث مضامين الصورة وبنيتها والشكلية أيضاً.

ومن النتائج التي توصل إليها البحث هي أنّ استخدام حواسّ الصوت واللون يشكّل جانباً بارزاً عند رسم الصورة التشبيهية؛ كما أنّ المادّي المحسوس يعدّ العنصر الهامّ في التشبيه لدى الرضي وقد استمدّ اكثر صوره التشبيهية من مظاهر الطبيعة والواقع المحسوس.

الكلمات المفتاحية: الصورة الشعرية، التشبيه، الرثاء، الشريف الرضي

* - أستاذةمساعدة في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخميني الدولية بقزوين، إيران nansari@ikiu.ac.ir. (الكاتبة المسؤولة)

** - أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخميني الدولية بقزوين، إيران.

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١٠/٢٠هـ.ش= ٢٠١٢/٠١/١٠م تاريخ القبول: ١٣٩٢/١٢/٠٦ هـ.ش= ٢٠١٤/٠٢/٢٥م

المقدمة:

الصورة هي الإطار الذي يصبّ الشاعر ما في نفسه تجاه الواقع في قالبه لإلقائه على المتلقي وتحريك مشاعره، فليست هناك قصيدة من قصائد العرب، الا وهى مملوءة بأنواع من الصور الشعرية، ذلك لأنّ «اللغة العربية لغة تصويرية.»[١] وليست الصورة زينة عارضت الكلام، بل «هى جوهر فن الشعر»[٢] وعنصر من عناصره بل أهم عناصر الشعر، فهي تتحوّل إلى مجرد حلية زائفة عند الإغراق فيها تفسد الكلام وتدفعه إلى التصنّع والتكّلف الذي لا طائل تحته وهي طريق في التعبير وأداة في يد الأديب يستمسك بها للكشف عن خلجات نفسه وتجاربه الشعورية والصورة تعقد علاقة وثيقة بين أجزاء الكلام حتّي تظهر متماسكة لا تنافر بينها فعندما يواجه القارئ العمل الأدبي، يجدها كشريط سينمائي يمرّ أمام عينيه ينبعث من أعماق نفس الشاعر ويتحدّث عن عواطفه وأفكاره وبما أنّ المتلقّي يجد نفسه في مشاركة وجدانيّة مع الشاعر، فهو يتأثر بكلامه فلا يحسّ التباين بين أجزائها، بل يراها حديث نفسه وماجرّبه في حياته والتصوير أيضاً يساعد المخاطب لكى يجسّم ما يرسمه الشاعر من الوقائع والأحاسيس كما هي. والتشبيه يقوم بالدور الأكبر في بناء الصورة الشعرية وهو «في إتمام كمال اللوحة الفنية»[٣] ويجعله عبد الحميد الهَرامة[٤] عماد التصوير البياني، فهو بين الأنواع البلاغية أكثر أهمية بالنسبة للناقد والبلاغي القديم و«الحديث عنه بمثابة مقدمة ضرورية لا يمكن تأمل الاستعارة والمجاز دونها» [٥] وهو من« أقدم صور البيان ووسائل الخيال وأقربها إلى الفهم والأذهان، ولذلك اعتبره بعضهم من الفنون التي تمثل المراحل الأولى من التصوير الأدبي والربط بين الأشياء»[٦]

[١]- عبدالسلام أحمدالراغب، **وظيفة الصورة الفنية في القرآن الكريم**، ص ٥٢.

[٢]- صلاح فضل، **نظرية البنائية في النقد الادبي**، ص ٢٣٨.

[٣]- علي إبراهيم أبوزيد، **الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي**،ص ٢٧٠.

[٤]- عبد الحميد عبدالله الهرّامة، **القصيدة الأندلسية خلال القرن الثامن الهجري**، ج ٢، ص ٣٧٩.

[٥]- جابرعصفور، **الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي**، ص ٢٠٧.

[٦]- أحمد مطلوب، **فنون بلاغية**، ص ٢١٧.

ونحن عندما نبحث عن التشبيه نقوم بدراسة دوره في كيان الصورة وما يؤثر فيه ويزيد من تأثيره ووضوحه وجماله «لأنّ التشبيه يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً»[١] إذن ليس التشبيه زينة عارضت الكلام وحسنت الصورة، بل إنّه «جزء جوهري من الصورة الشعرية»[٢] وإنّه يقرب المعنى إلى الذهن عندما يجسده ويجسمه كموجود حي. أما الصلة بين التشبيه والصورة فهي وثيقة جداً، بحيث لا جفوة بينهما،كما اعتقد عزالدين إسماعيل[٣] وهو قد يصل إلى درجة من الخصب والإمتلاء والعمق إلى جانب الإصالة والإبتداع بحيث تمثل «الصورة» وتؤدي دورها. غير أنّ الصورة وإن تمثلت أحياناً في التشبيه الخصب ما تزال لها وسائل أخرى تتحقق بها ومن خلالها.

وملخص الكلام إنّ التشبيه ليس هو الصورة، بل إنه جزء هام من الصورة يلعب دوراً عظيماً في بنائها. وله بالغ الأثر في تفهيم المعنى للمخاطب وإيصال الرسالة إليه. وبناء على هذه المكانة التي تحتلّها الصورة ومنها التشبيهية في الكشف عن جمالية المعنى، فيتناول البحث الذي بين أيديكم أشعار الرضي الرثائية، ليقوم بدراسة هذا العنصر البلاغي الهامّ والدور الذي يلعبها في الشعر الاّ أنه لايكتفي بتحديد الصور التشبيهية فحسب؛ بل يتجاوز ذلك إلى تحليل الصور ودورها في إلقاء المعاني كما يبحث عن علاقة الصور وعناصرها بالعاطفة والمضمون.

هناك العديد من البحوث الجامعية والمقالات العلمية التي عالجت شعر الشريف الرضي من حيث المضمون، منها: «الوجدانيات في أشعار الشريف الرضي» لمحمود آبدانان؛ «جستارى بر مرثيه هاى شريف رضى ومحتشم كاشانى» لعلي رضا محمدرضايي؛«دراسة مقارنة بين مراثي الإمام الحسين (ع) في ديواني محتشم كاشاني والشريف الرضي» ليوسف لاطف، «مكانة الشريف الرضي بين شعراء المديح» لإسماعيل غانمي. رسائل جامعية نحو: نقد وبررسى ديوان سيد رضى؛ مضامين شيعي در شعر شريف رضي وشريف مرتضى، لمحسن شبستاني والمقالة التي نشرتها أخيراً مجلة إضاءات نقدية عنوانها «الرثاء في شعر الشريف الرضي»كتبها محمد إبراهيم خليفة الشوشتري... وقد تناولت بعض البحوث

---

[١] - ابوهلال العسكري، **الصناعتين**، ص ٢٤٩.

[٢] - صبحي البستاني، **الصورة الشعرية في الكتابة الفنيّة**، ص ١٢٢.

[٣] - عزالدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**،ص ١٤٣.

جوانب أسلوبية ولغوية في شعره، ومن تلك البحوث: «علائم ورموز تصوف در شعر شريف رضي» لمهدى خرمي؛ «مقدمات تغزلى در شعر شريف رضي»، لحسن مجيدي، إلاّ أن الصورة ودراستها لم تأت في بحث مستقلّ، وقد تناولت الكتابة موضوع الاستعارة في مقالة تحت عنوان «تصاوير استعاري در مراثي شريف رضي» فهي تكشف عن جمالية الصورة الاستعارية وعلاقتها بالمضامين الشعرية عند شاعرنا الرضي وهذه المقالة تعالج الصورة التشبيهية بطريقة لم تسلكها المقالات السابقة.

يحاول البحث الإجابة عن الأسئلة الآتية:

–ما هي أهم المضامين التي يتناولها الرضي في إطار صوره التشبيهية؟

– ما هي العناصر البارزة التي تستخدم في صور الشاعر التشبيهية؟

– ما هي الصور التي تكون أكثر استخداماً بين أنواع الصور التشبيهة؟

– ما هي العلاقة بين الصورة والعاطفة واللفظ في صور الشاعر الرثائية؟

– ما هي أهمّ المصادر التي استلهم الشاعر منها صوره التشبيهية؟

أما بخصوص المنهج المتبع، فقد اعتمد البحث على المنهج الوصفي – التحليلي، حيث قام باستقراء الأبيات التي تحمل الصور التشبيهية ومن ثمّ تحليلها الفنّي ودراستها.

دور التشبيه في إبراز المعنى لدى الرضي:

الشريف الرضي[1] شاعر يحظى بإحساس مرهف ومشاعر لطيفة، وهو يتأثر بحادث الموت وفقدان أهله وأقربائه أو أصدقائه، أو كبار الرجال من أمته تأثيراً عميقاً، وذلك مما أدّى إلى كثرة قصائده

[1] – سيّد من السادات الهاشميين، تألق نجمه عام٣٥٩هـ ينتمي إلى أسرة «ذات سيادة في تاريخ العرب والإسلام تحظى بمنزلة هامة في النشاط الفكري بأنماطه الفكرية كافة عند العرب والمسلمين وهي التي أعطت الأشراف منزلة كبيرة في التاريخ العباسي في مجال الفكر والسياسة» (عبداللطيف عمران، **شعر الشريف الرضى**،٣٧). تولّى المناصب السامية والمراكز الرسمية في وقت مبكر، منها إمارة الحج وديوان المظالم نيابة عن أبيه ونقابة الطالبيين (محسن الأمين، **أعيان الشيعة**،٩، ص٢٢٠). وهو دليل على عظمته ومكانته المرموقة وشخصيته الفريدة.كما تفجّرت ينابيع الشعر من قلبه وهو في الخامسة عشرة من عمره و«شعره على كثرته لابس كلّه ثوب الجودة والملاحة وقلّما يتّفق لشاعر مكثر» (المصدر نفسه،٩، ص٢١٧) يدلّ شعره على أنّه تأثر أشدّ التأثر بالمتنبي وقد عدّ شوقي جوامع ثلاثة تجمع

الرثائية أولاً ثمّ جعلها تزخر بشحنة عاطفية عميقة تنبع عن شعوره ونفسه الحسّاسة التي تلتاع من لهب الأحزان والهموم وتتحطم عظامه تحت شدة الأسى عندما تصاب بمصاب عزيز وحبيب، فعندئذ يصبّ كل مشاعره في رثائه ويرسم لوحات جميلة عن نفسه وأفكاره إزاء الموت والأيام وحوادثه ومصائبه التي تنزل على الإنسان، وتهدم كيانه وتفرّق شمله، أو يصّور تصويراً دقيقاً حالات المصابين وأقرباء المتوفّى وأثر المصاب عليهم. وكذلك هو يجسد أفكاره المجرّدة مستعيناً بأنواع الصور الشعرية، ومنها الصورة التشبيهية التي تقوم بدور فعال في التعبير عمّا يريد الشاعر. فقد استخدم أنواع ودرجات مختلفة من الصورة التشبيهية؛ الحسيّة منها والمعنوية، المفردة والمركبة و... ويمزج فيها بين الصورة والعاطفة. ويستعين بقوة خياله في تجميع جزئيات صوره وخلق العلاقة بين الأشياء ليعبّر عن انفعالاته النفسية. وللتشبيه دور أساسي في التصوير العام الذي يريد الرضي أن يرسمه أمام عيني المخاطب في مختلف الموضوعات وقد قمنا بتحليل الأشعار التي استعان فيها الرضي بالتشبيه للحديث عن الشخصيات التي أصيبت بمصابها، حاله المصابين ونفسه، ثمّ تصوير الموت وصورة الأيام ومصائبها.

تصوير المعنوي في صورة المحسوس وبالعكس

يستعين الشريف الرضي بالصورة التشبيهية في شعره ليكون تصويره دقيقاً، ويشكّلها من عناصر حسية في أكثرها ليقرب الصورة إلى ذهن المتلقي فيلمسها بسهولة. فطرفا الصورة إما محسوسين، وإما حسّي ومعنوي. وكثيراً ما نرى أنّ الشاعر يشبّه المعنوي بالمادي المحسوس. وقد يصوّر المحسوس في صورة المعنوي، حين يحلّ الصورة الحسية محل المعنى المجرد وهذا قليل. ومن صور الرضي قوله:

الشريف بالمتنّي وذلك أن الرضي كان يشكو من الدهر مثلما فعل المتنبي إذ يرغبان في الدولة والخلافة أما الجامع الثاني شعوره بالفتوّة وقوة النفس وكبرياء ونالنها استشعار البادية وروحها احساساً منه بأنه عربي أصيل (شوقي ضيف، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**،٣٥٣؛ **تاريخ الأدب العربي**،٣٧٣).

له قدرة فائقة وبراعة نادرة في الشعر وهوشاعر مكثر أجاد شعره فلم يترك غرضاً إلا ونظم فيه قصائد عدّة. يشمل ديوانه ٦٨٤قصيدة وقطعة في مختلف الأغراض الشعرية من المدح والغزل والرثاء و...سبق فيها كل معاصريه دون أن يكون له منازع كما يقول عن شعره الباخرزي: «له شعر إذا افتخر به أدرك من المجد أقاصيه، وعقد بالنجم نواصيه وإذا نسب انتسب رقّة الهواء إلى نسيبه وفاز بالقدح المعلّى في نصيبه وإذا وصف فكلامه في الأوصاف أحسن من الوصائف والوصّاف وإن مدح تحيرت فيه الأوهام من مادح وممدوح» (علي بن حسن الباخرزي، **دمية القصر**،ج١، ص١٩٢).

وَجْهٌ كَلَمْحِ البَرْقِ غَاضَ وميضـــُهُ قَلْبٌ كَصَدْرِ العَضْبِ فُلَّ مَضَـــاؤهُ[١]

فيقترن وجه المرثي في خيال الشاعر بضياء البرق الذي فقد لمعانه عندما سكن في الأرض وغاب عن الأنظار فنقص ضوءها ويري قلبه في الصلابة والقوة كحد السيف القاطع الذي تكسّر وتثلّم رغم قوّته. قوله «غاض وميضه» و«فلّ مضاؤه» يشير إلى الجو الرثائي الحزين الذي يسود الصورة. وقوله يرسم منظر ذهاب الملك من أمام عينيه:

فَاذهَب كَما ذَهَبَ البَدْرُ استبـــَدَّ به بِرُغْـــمِ أعْيُنِناَ، جِلْبـَابُ الظلَــــامِ[٢]

استقى الشاعر عناصر صورته التشبيهية من الطبيعة ورسم لوحة بدر في السماء، أرخي على وجهه ستر الظلام، فغاب عن الأنظار، ثم قارن بين هذه اللوحة ولوحة المرثي الذي مات، فيفصح الرضي بذلك عن حزنه النفسي والظلام الذي يملأ أعماق قلبه إثر هذا الحادث المؤلم. وكذلك قول الرضي في رثاء صديقه وقد أخذ ظاهرة أخرى من ظواهر الطبيعة:

فاذْهَبْ كَمَا ذَهَبَ الرَّبيـــعُ وإثْـرُهُ بـَاقٍ بِكُـلّ خَمَائـلٍ ونِجــــَادِ[٣]

فقد شبّه الرضي، هذه المرة المرثي بموسم الربيع، وذلك في ما بقي منه من الأعمال الحسنة والفضائل الإنسانية، فالربيع يهب الطبيعه الجمال والبهاء والنشاط وعندما يذهب، تبقى آثاره جميلة خضراء. والمرثي أيضاً قد ترك للباقين ميراثاً حسناً. وأخرى شبّه المرثي بالفضة في تشبيه مفرد ذو طرفين محسوسين:

رُزِئتُكَ كَالْوذِيلـَــــةِ لَمْ تُمَـتّـعْ بِهـا، بَعْــــدَ الوُجُودِ، يَدُ العـــَدِيمِ[٤]

---

[١] الشريف الرضي، **ديوان**، ج١، ص٧٨.

[٢] المصدر نفسه،ج٢، ص٣٥٣

[٣] المصدر نفسه،ج١، ص٤٢٩

[٤] المصدر نفسه،ج٢، ص٢٦٨

فيرى صديقه كقطعة من الفضّة المجلوة التي توحي بمكانة المرثي وقيمته عند الشاعر والرضي أراد بهذه الصورة التي رسمها للمخاطب أن يكشف عن مكانة صديقه أولاً ثمّ يصوّر حالته عند فقده، فهو كالفقير الذي كان يتمتع سابقاً بهذه الفضّة الثمينة ثمّ فقدها، وذلك يزيد من تحسّره وحزنه على ذلك، لأنّ الفقير يعرف قدر المال، فهو إن لم يتمتع به، لم يتحسّر على فقده كثيراً ولكن الفقد بعد الحصول عليه صعب.

إنّ الشريف الرضي يستعمل أنواع الصورة التشبيهية لغرضه، يشكلها من عناصر مفردة أو مركبة، ومن تشبيهه التمثيلي قوله:

وَمُسَنَّدِينَ عَلَى الجُنُوبِ كأنَّهُمْ شَرْبٌ تَخَاذَلَ بِالطِّلَا أعْضَاؤهُ[1]

يصوّر الشاعر حال قومه الذين ماتوا ورحلوا عن الديار واستقروا في دار بقائهم مستعيناً بالصورة التشبيهية المركبة، فطرف منها صورة جماعة من السكارى الذين شربوا الخمر وأصبحوا جاثمين على الأرض، فاقدين الحركة والنشاط والطرف الآخر صورة قوم الشاعر في قبورهم. وقوله يرثي الإمام الحسين (ع):

كَأَنَّ بِيضَ المَوَاضِي وهيَ تَنْهَبُهُ نَارٌ تَحَكّمُ في جِسْمٍ مِنَ النُّورِ[2]

تستحضر مخيلة الشاعر جثمان الإمام الشهيد الذي مالت إليه السيوف القاطعة لتأخذ مهجته قهراً، فتتحوّل السيوف في ظل الصورة التشبيهية ناراً تستبدّ بجسم من النور، وتتصرّف فيه كما تشاء. فاستعان الشاعر بالعناصرالحسية البصرية لإغناء تصويره، واللون الأبيض المستمدّ من النور يهب جسم الإمام إيحاءات الطهر والإشراق والصفاء.

ومما نجد في تشبيهات الرضي أنّه يستعملها مصدرياً وهو ما عدّه إبن الأثير[3] من محاسن التشبيه، قائلاً:«اعلم أن محاسن التشبيه أن يجيء مصدرياً،... وهو أحسن ما استعمل في باب التشبيه» وذلك كقوله في تصوير حالة المرثي:

طَوَيْتُكَ طَيَّ البُرْدِ لم يُنْضَ من بِلىً وَقَدْ يُغْمَدُ المَطْرُورُ وهُوَ صَنِيعُ[1]

[1] المصدر نفسه، ج١، ص٨١

[2] المصدر نفسه، ج١، ص٥١٧

[3] ضياء الدين إبن الأثير، **المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر**،ج١، ص٣٧٩

أراد الرضي أن يبين قدرة المرثي عند مماته وعدم ضعفه، فهو كان مقتدراً ينفع الناس، يحفظهم من البلايا ويدفع عنهم الشرّ، فأحضر صورة بردٍ لم يبل، كناية عن ستره للناس وصورة سيف حاد قاطع لم يفلل حدّه إشارة إلى دفاعه عن الناس ودفعه الشر عنهم، ولكن هذا البرد يطوي والسيف يخفى في غمده،وإن كان لايزال صالحاً للعمل. وقوله:

جَزَرُوا جَزْرَ الأَضَاحِي نَسْلَهُ ثُمَّ سَاقُوا أَهْلَهُ سَوْقَ الإمَا[2]

وكذلك:

كَمْ رِقَابٍ مِنْ بَنِي فَاطِمَةٍ عُرِقَتْ مابينَهُمْ عَرْقَ المُدَى[3]

فالصورة في رثاء الشاعر للإمام الحسين (ع) حيث يصوّر القساوة والخشونة التي ألحقها الأعداء بأهل بيت الرسول ونسله، فذبحوا الإمام وأولاده وأصحابه مثلما يقوم الإنسان بذبح القربان، ثم أخذوا النساء كالإماء، فضربوهنّ بالجلد، فدفعوهن بذلك و هنّ من أبناء فاطمة (س) وأولادها.كما يصوّر في الصورة الثانية أيضاً طريقة قتلهم ليجعل الصورة قريباً من ذهنيّة المتلقي.

تناسب مفردات التشبيه مع الهدف لدى الرضي

إن الألفاظ التي يستخدمها الرضي للتعبير عمّا يريد وللكشف عن أحاسيسه تناسب تماماً الجو الحزين الغالب في الشعر، فإذا يشبّه المرثي بالقمة الرفيعة يجعلها تراباً وسافياً:

قُلْ لِلْعَلَاءِ عَادَتْ تُرَاباً وسَافِيَا[4]

أو إذا كان المتوفى في قوته سيفاً، يفلّه الدهر:

مَضْرِبٌ مِنْ مَضَارِبِي فَلَّهُ الدَّهْـ ـرُ، وَغُصْنٌ أُبِينَ مِنْ أغصَانِي[5]

وصورة الغصن مما يتكرر كثيراً في شعر الرضي وهو يقارن بينه وبين المرثي من ذلك قوله:

---

[1] الشريف الرضي، **ديوان**، ١، ص٦٣٢

[2] المصدر نفسه، ج١، ص٩٥

[3] المصدر نفسه،ج١، ص٩٦

[4] المصدر نفسه،ج٢، ص٤٩١

[5] المصدر نفسه،ج٢، ص٣٩٣

ذَوَى كَمَا يَذْبُلُ القَضِيبُ، وكَمْ مَأمُولُ قَوْمٍ يَصِيرُ مَنْدُوبَا[1]

أو قوله:

لا يُبْعِدِ اللهُ فِتْيَاناً رُزِئْتُهُمُ رُزْءَ الغُصُونِ، وفِيهَا المَاءُ والوَرَقُ[2]

فيتوجّع الرضي فيها لفقد الذين ماتوا في شرخة شبابهم، وهم بدوا في نسيج الصورة التشبيهية غصوناً طرية جميلة دلالة على حداثه سنّهم ومنحت الغصون للصورة دلالات النضارة والجمال وطبعت الصورة بالطابع البصري من خلال اللون الأخضر غير الصريح الذي هو من لوازم الغصون الخضراء. ولا شك أن القاريء يلمس الحزن ويحسّ الألم عند قراءة هذه الأبيات.

تصوير المصابين

عندما يصور الرضي حالة المصابين وأهل المرثي من انفعالاتهم النفسية، وإقامة حدادهم له، أو بكائهم عليه، يرسم لوحات جميلة دقيقة مستخدماً الصورة التشبيهية،كقوله:

وَزَالَتْ لَهُ الأَقْدامُ عَنْ مُستَقَرِّها كَمَا مَالَ لِلبَرْكِ المَطِيُّ اللّوَاغِبُ[3]

فأخذ صورة مما يراه في واقعه المحسوس ليرسم حالتهم في الاضطراب وعدم القرار، فيلفت انتباهه لوحة النياق التي أعياها التعب وهي لا تستطيع القيام على أرجلها، فمالت للإناخة والحلّ في الأرض، فإنّ أقرباء المرثي فقدوا قوّتهم وقرارهم إثر حادث الموت. أو يصوّر صبرهم في إطار التشبيه الضمني[4]:

تَسَلَّوا، ولَولا اليأسُ مَا كُنْتُ سَالِياً وقَدْ يَصْبِرُ العَطْشانُ والوِرْدُ نَاضِبُ[5]

---

[1] المصدر نفسه، ج١، ص١٩٩

[2] المصدر نفسه، ج٢، ص٦٧

[3] المصدر نفسه، ج١، ص٢٠٧

١) وهو تشبيه لا يوضع فبه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة، بل يلمحان في التركيب ويؤتي به ليفيد أن الحكم الذي أُسند إلى المشبه ممكن. ويأتي الشاعر به ليتفنن في أساليب التعبير، و ينزع إلى الابتكار والتجديد، و إقامة البرهان على الحكم المراد إسناده إلى المشبه، والرغبة في إخفاء معالم التشبيه، لأنّه كلما خفى ودقّ كان أبلغ في النفس. (عبدالعزيز عتيق، **علم البيان**، ص ١٠٢)

[5] الشريف الرضى، **ديوان**،ج١، ص٢٠٨

فقوم المرثي هدأوا ونسوا الحزن والأسى بعد انقضاء فترة من الموت، والشاعر أيضاً خفّف حزنه لوجود اليأس ولاغرو في ذلك، لأنّ الإنسان العطشان يصبر عندما يرى مورد الماء ناضباً، فنحن إذا يئسنا من رجوعه، هدأنا. فالشاعر يشبه حاله وحال قومه بحال العطشان عند نضب مورد الماء و لم يصرّح بالتشبيه، بل أورده في جملة مستقلة.

وقوله في تصوير حالة الناس:

أَرَى النّـاسَ بَعـْدَكَ في حَـيرَةٍ فَـذُو لُبِّـهِمْ حَاضِـرٌ غَائِـبُ
كَمَا إِختَبَـطَ الرّكْبُ جِنـحَ الظَّلَامِ وَقَدْ غَـوَّرَ القَـمَرُ الغـَارِبُ[1]

فهو عندما رحل عن الديار، أصبح الناس حيارى، فقدوا قائدهم كركبٍ يسير في الليل الحالك، و قد غاب القمر الذي يستضيء الركاب بنوره لمواصلة الطريق.

وقد تتداخل الصور البيانية لبيان غرض الشاعر، كقول الرضي يرسم أثر الحادث على قلوب المصابين:

وُرُزْءٌ رَمَى بَينَ القُـلُوبِ شُـوَاظَهُ أَجِيـجُ المَصَـالِي أسْعَرَتْهَا المَحَارِثُ[2]

فها هي الصورة الاستعارية المكنية تجسم «الرزء» ناراً تلقي بلهيبها في القلوب فتحرقها. ثم يأتي بالصورة التشبيهية ليجعل صورة القلب وتحرّقه من المصيبة ملموساً محسوساً للمتلقي. فيرسم لوحة استقى عناصرها من الواقع، يصور موضع احتراق النار يرتفع اللهب منه والتي تزيدها حركة المحراث، فالقلوب تشتعل من هذا المصاب.

أو يصوّر حال قومه كشجرة ذات أغصان وأوراق طرية خضراء، ولكنّها تخلت اليوم من أوراقها النضرة :

مَـضَوْا، فَكَأَنَّ الحَيَّ فَـرْعُ أَرَاكَةٍ على إِثْرِهِمْ عُرّي مِنَ الوَرَقِ النَّضْرِ[3]

---

[1] المصدر نفسه،١، ص٢٠٣
[2] المصدر نفسه، ١، ص٢٩٤
[3] المصدر نفسه، ١، ص٥٣٢

تصوير حالته النفسية

إنّ صور الرضي التشبيهية تدل على أنّه كثيراً ما يستعين بها لتصوير حالته النفسية إزاء حادث الموت وشدة المصاب النازل عليه. ولعل السبب يرجع إلى ذاته الحساسة التي تتأثر بكل ما يحدث حوله فيفقد إثره صديقاً أو أهلاً قريباً أو بعيداً، فيسبغ مشاعره كلها في شعره ليخفّف من آلامه، فلذلك إن شعر الرضي مرآة صافية إنعكست فيها نفسه وما تختلج فيها. وقلبه إما يلتاع من الفجيعة فيرسم صورة مشتعلة منه قوله:

وَإنّي إنْ أنْضَحْ جَوَايَ بِعَبْرَةٍ يَكُنْ كَخَبِيِّ النّارِ يُقدَحُ بالزَّنْدِ[1]

فالدموع والعبرات التي يسفحها الشاعر تزيد من حزنه وآلامه، وهي كالنار التي خمد لهيبها فتشتعل بالعود،وهو الزناد فالبكاء كهذا العود الذي تقدح به نار قلبه. وكذلك قوله:

مَا لِلهُمُومِ كَأنَّهَا نَارٌ عَلَى قَلْبِي تُشَبُّ
وَالدّمعُ لايَرْقَا لَهُ غَرْبٌ كَأنَّ العَيْنَ غَرْبُ[2]

وهكذا نرى أنّ الرضي استعان بالصور التشبيهية للتعبير عن المشاعر التي تنطوي عليها نفسه وتؤلمه. فالهموم التي حلّت بقلبه وهو يكابدها كنارٍ اشتعلت في أحشائه فأحرقتها. وكذلك دموعه الجارية من عيونه فهي لا تنقطع أبداً، لأن العروق التي تفيض بالدمع كدلوٍ عظيمة ممتلئة بالماء لايكاء ينفد ماؤها. أو يصوّر إضطراب قلبه وهو عندئذ يرصد الحركة ويعتمد على الوصف الحركي في التصوير التشبيهي وهو كقوله:

عُرَاعِرُ يَنْزُو القَلبُ عِندَ ادّكَارِهِمْ نِزَاءَ الدَّبَى بالأمْعَزِ المُتَوَقِّدِ[3]

استخدم الرضي عناصر مركبة من واقعه المحسوس لتصوير حالة قلبه المضطرب، فيرسم صورة صغار الجراد التي تثب في مكان صلب مشتعل لشدة حرارة الأرض. فهو عندما يذكر أحبائه الماضين ينبض

---

[1] المصدر نفسه،ج١، ص٤٢١

[2] المصدر نفسه، ج١، ص٢٣٨

[3] المصدر نفسه:ج١، ص٤١٧

قلبه ويضطرب لشدّة تحرّق جسمه الذي يشتعل عند ذكرهم ويتحرّك قلبه في هذا الجسم الملتاع. وكقوله يرسم صورة أخرى:

إنّي أرَى القَلْبَ يَنْزُو لادّكَارِهِمُ   نَزْوَ القَطَاطَةِ مَدّوا فَوْقَها الشَّرَكَا[1]

أنظر هذه اللوحة الجميلة من الطبيعة التي يرسمها الرضي أمام عينيك ليبيّن قلقه وإضطرابه النفسي عند ذكر المرثي. فجماعة من الطيور أمسكها الصياد بالفخ، تتحرك لتتخلص نفسها من المصيدة. فإنّ شدّة حركة الطيور في الفخّ تصوّر اضطراب قلب الشاعر. ولا شكّ أنّ التشبيه هنا ليس بزينة فحسب، بل إنّه ساعد الشاعر في الكشف عن أحاسيسه وجعل كلامه أكثر وضوحاً للمخاطب. وعندما يريد الرضي أن يصوّر طول مدة أنّاته على البلاء، يقارن بين نفسه والإنسان الذي لدغته الحيّة، فيتناوب عليه الألم ويغشى جسمه مرة بعد أخرى؛ كقوله:

مَا عُدْتَ إلا عَادَ قَلْبي غُلَّةٌ   حَرَّى، وَلَوْ بَالَغْتُ في إبْرادِهَا
مِثْلُ السَّلِيمِ مَضِيضَةٌ آنَاؤُهُ   خُزْرُ العُيُونِ تَعُودُه بِعِدادِهَا[2]

أو قوله:

وإذَا أعَادَ الحَوْلُ يَوْمَكَ عَادَنِي   مِثْلُ السَّلِيمِ يَعُودُهُ آنَاؤُهُ[3]

وأيضاً:

أُعَاوِدُ مِنْكَ عِدادَ السَّلِيمِ   فَيَا دِينَ قَلْبِي مَاذَا يُدَانُ[4]

فيعود إليه ما كان له من الآلآم والهموم، عندما يصل إلى يوم رحيل المرثي كلديغٍ يؤلمه ويؤجعه ثمّ يتركه لمدة وعندما يرجع إليه الألم يغطي جسمه. ومن أجمل تشبيهات الرضي التي اتّخذ عناصرها من واقعه المحسوس ليرسم شدة الألم الذي يحمله من جراء المصاب قوله:

يَبِيتُ بَعْدَكِ في مضْجَعِي الجَوَى والكَرْبُ

---

[1] المصدر نفسه: ج٢، ص٩٣

[2] المصدر نفسه:ج١، ص٨٢

[3] المصدر نفسه:ج١، ص٨٢

[4] المصدر نفسه:ج٢، ص٤٠٤

كَـــمَا يَبِيـــــتُ رَمِيـــضٌ بَعْـــــدَ السّنَـــامِ الأَجَـــبُّ
أَنَّـــــى عَلَى قَضَــضِ الهَـــ ـــــمِّ يَطْمَـئِـنُّ الجَنْـــبُ[١]

فليس هناك من ينكر جمالية التشبيهات التي استخدمها الرضي للإفصاح عن وجدانه والأحاسيس التي يعانيها. فالهموم والأحزان تصير جليسه الدائمي بعد موت صديقه تؤلمه بشدّة، وتسلب منه نومه وقراره. ثمّ يستمسك الرضي بصورة مما يراه الشاعر العربي في بيئته الصحراوية، وهي صورة البعير الذي قطع سنامه وهو يسير في الصحاري تحت أشعة الشمس فيؤلمه الحرّ الحارق. وهذه الصورة تتذكّر حالة الشاعر الذي يتحمّل ألماً شديداً من جرّاء المصاب. وما يجعل الصورة ملموسة لنا ويفصح عن مدى الأسى النازل على قلب الشاعر، هو التشبيه الذي استخدمه الرضي في صورة أخرى، فشبّه بالحصى المتكسرة التي انتشرت في منامه وجعلت النوم مستحيلاً عليه، وهي تهجم عليه في الليالي، تؤرقه ولا تسمح له الراحة.

ومن تشبيهاته التي نلمس فيها الحزن والألم أيضاً: (الحزن ــ السهل، الصبرــ الوعر[٢]) (الجنان ــ فرى أديم[٣])، (ذكره ــ ذكر العاطشات عند ورود الماء[٤])، (القلب ــ الصخرة[٥])، (العين ــ أرض لا تنشف الماء فيها[٦])، (طراق الهموم ــ محافل الحي[٧])

تصوير الموت

يستخدم الشريف الرضي التصوير التشبيهي لتصوير الموت وما يفعل بالإنسان، فيأتي بعناصر حسية من الطبيعة، أو الواقع المحسوس ليقارن بينها وبين الموت الذي هو من العناصر المعنوية؛كقوله شبه الموت بالسيل الذي يجري بين الشعاب وهو يموج:

---

[١] المصدر نفسه: ج١، ص٢٢٩

[٢] ورأَيْنَا مُعَــــرَّس الحُزْنِ سَهْـــلاً في الرَّزَايَا وجَانِبَ الصَّبْرِ وَعْرَا(١، ص٥٢٦)

[٣] كأنَّ جَنَانِي بَـــوْمَ وافَى نَعِيُّـــهُ فَرِيُّ أدِيمٍ بَيْنَ أيدي الخَـــوالِقِ(٢، ص٦٠)

[٤] ذَكَرْتُكَ ذِكْرَ العَاطِشَاتِ وُرُودَهَـــا تُحَرَّقُ أكْبَادٌ لَهَا وضُلُـــوعُ(١، ص٦٣٣)

[٥] ولَوْ أنّ قَلْبي بَعْدَ يَوْمِكَ صَخــرَةٌ لَبَانَ بِهَا وَجْداً عَلَيْكَ صُدُوعُ(١، ص٦٣٣)

[٦] وَعَيْنِي لِرَقْرَاقِ الدُّمُوعِ وَقِيعَة لَهَا اليَوْمَ مِنْ عَاصِي الشّؤونِ مُطِيعُ(١، ص٦٣١)

[٧] أبيتُ وطُرّاقُ الهُمـــُومِ كأنَّهَا مَحَافِلُ حَيّ تَنْتَجِي وَجُمُــوعُ(١، ص٦٣١)

وَاستَدْرَجَ العَبِيدَ والأَرْبَابَا سَيْلُ رَدَىً قَدْ مَلَأَ الشِعَابَا
وَجُنَّ مَوْجَاً، وطَغَى عُبَابَا قَارَعَنَا وانْتَزَعَ اللُبَابَا[1]

والسيل الذي يرسمه الرضي ذو أمواج مضطربة كأنها مجنونة، تسيل بقوة وتغلب على المرتفعات، والموت يمشي بين الناس كسيلٍ عارم يغلب على الصغار والكبار من القوم.وكأنه قام بالقتال معهم. والرضي ينقل المعنى المقصود إلى المخاطب مستعيناً بالصورة الاستعارية والتشبيهية أو يجعله كمورد ماءٍ يدخل عليه الجميع للشرب:

ألاَ إنَّ قَوْمِي لِوِرْدِ الحِمَامِ مَضَوْا أُمَمَاً، وأجَابُوا المُهِيبَا[2]

فيتحسّر على قومه الذين ماتوا وانصرفوا عنه، وكذلك قول الرضي يرسم قوّة الموت وسلطانه على الناس:

ثُمَّ انْثَنَتْ كَفُّ المَنُونِ بِهِ كالضِّغْثِ بَيْنَ النَّابِ والظُّفْرِ[3]

فيظهر سلطان الموت عليهم وملامحه المخيفة في إطار الصورة الاستعارية والتشبيهية، فيجسّم الموت وحشاً مركزاً على الكف والناب والظفر، وأراد من خلالها أن يبرز بشاعة هذا الوحش (الموت) وقوة فتكه على الصيد (صديقه). فهو يغلب على الصيد ويأخذه كقبضة من الحشيش التي جمعها بكفّه. وذلك يعني أنّ الإنسان لا قوّة له أمام الموت.

وقوله استقى الرضي عناصره من التراث الديني:

صَدْعُ الرَّدَى أعْيَا تَلَاحُمَهُ مَنْ ألْحَمَ الصَّدَفَيْنِ بالقِطْرِ[4]

فشبه الموت بالشقّ الذي لايستطيع أحد أن يلاءم بينه ولو كان ذلك الشخص الإسكندر ذا القرنين الذي تلائم بين الغلافين بالنحاس، فهو أيضاً لايستطيع أن يلاءم شقّ الموت. وفي هذا إشارة إلى ما جاء في القرآن الكريم ﴿اتُونِى زُبَرَ الحَدِيدِ حَتَّى إذا سَاوَى بَيْنَ الصَّدَفَيْنِ قال أنفُخُوا حَتَّى إذا جَعَلَهُ ناراً

[1] المصدر نفسه،ج١، ص٢٢١

[2] المصدر نفسه،ج١، ص٢٣٢

[3] المصدر نفسه،ج١، ص٥٢٣

[4] المصدر نفسه،ج١، ص٥٢٣

قَالَ أَتُونِي أُفْرِغْ عَلَيْهِ قِطْراً﴾[١].

تصوير الأيام ومصائبها

ظهرت الأيام في شعر الرضي ذات وجه كريه، يشبهه مرّة بالوحوش التي تهجم على الإنسان وتحبط آماله:

عَزَاءَكَ، فالأيّـــامُ أُسْدٌ مـــُذِلّـةٌ تَعُطُّ الفَتَـى عَطَّ المَقَارِيضِ لِلْبُرْدِ[٢]

فيجمع خيال الشاعر بين الأيام والأسد في نسيج الصورة التشبيهية، وبذلك أبرز وحشية الأيام ويضفي عليه إيحاءات الأسد المرعبة والبشعة المقترنة بالوحشية التي يفترس الإنسان. ثم يستعين الرضي بصورة أخرى ليلمس المتلقي ما تفعل الأيام بالانسان، فيرسم لوحة مقراض يشق الثوب. فالدهر يشقّ الإنسان، يقطع جسمه ويفرّق آماله.

وقوله أيضاً :

وَلا دَارَ إلّا سَـوْفَ يُجْـلَى قَطِينُها عَلَى نَعْقِ غِرْبانِ الخُطُـوبِ النَّواعِقِ
وَيَخْرُجُ مِنْـهَا بِالكَرَائِمِ حَادِثٌ وَيَدخُلُها صَرْفُ الرَّدَى بِالبَوَائِقِ[٣]

استعان الشاعر بحاسة الصوت واللون في صورته التشبيهية لبيان شدة كراهية المصائب وتشاؤمه بها، فهي سوداء ولها صوت كريه كصوت الغراب الذي يتشاءم به عندالعرب. فالحوادث السوداء تخرج شرفاء القوم من الديار وتدخل فيها الشر والمصيبة. فأراد الشاعر بهذا أن يبيّن أنّ الموت حتمي وهو مصير كل إنسان، فكل ديار يخلو من أهلها إثر مصيبة نازلة أو حادثة مفجعة. ومما نستنتج أنّه:

---

[١] الكهف، ص٩٦

[٢] الشريف الرضي، **ديوان**، ج١، ص٤٢٣

[٣] المصدر نفسه، ج٢، ص٥٨

النتيجة:

– استعان الرضي بأنواع التشبيه لتصوير الأفكار والأحاسيس و...، ولكن التشبيه التمثيلي يغلب على غيره من الأنواع.

– يصوّر الرضي المعنوي في صورة المحسوس في مواضع عديدة من شعره، وذلك ليقربه إلى ذهن المتلقي.

– إنّ توسل الرضي بحواس الصوت واللون، يشكّل جانباً بارزاً في جوانب رسم الصورة التشبيهية.

– المادّي المحسوس هو العنصر البارز في التشبيه عندالرضي.

– استمدّ الرضي أكثر صوره التشبيهية من مظاهر الطبيعة والواقع المحسوس، وقد نجد بعض صوره استقاها منالتراث الديني، ولكنه يندر أن يشكّل تشبيهاته منالوهم.

– إن المفردات التي يستخدمها الرضي تناسب تماماً مع الجوّ الحزين السائد في أشعاره الرثائية. فالرثاء يقتضي استعمال مفردات مثل «غاض»، «فلّ»، «ذهب»، «فقد»، «غاب»، «ذبل»، «ذوي»، «نشف» وغيرذلك.

– ينوّع الرضي في استعمال أدوات التشبيه، وذلك لأن وظيفة الأدوات تختلف.

قائمة المصادر والمراجع:

١-ابراهيم أبوزيد، على، **الصورة الفنية فى شعر دعبل بن على الخزاعى**،(د.ط)، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨١م.

٢-إبن الأثير أبوالفتح ضياء الدين، **المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر**،(د.ط)، تحق محمد محى الدين عبد الحميد،بيروت: المكتبة العصرية، ١٤٢٠ هـ_ ١٩٩٩م.

٣-ابن طباطبا العلوى، على بن احمد، **عيار الشعر**،(د.ط)، تحق محمدزغلول سلام، القاهرة:منشأة المعارف بالإسكندرية، (د.ت).

٤-إسماعيل، عزالدين، **الشعر العربي المعاصر**،الطبعة الخامسة، بيروت: دار العودة، ١٩٨٨ م.

٥-الأمين، محسن، **أعيان الشيعة**،(د.ط)، تحق حسن الأمين، د.م: دار التعارف، ١٩٨٣م.

٦-الباخرزي، على بن حسن، **دمية القصر وعصرة أهل العصر**،الطبعة الأولى، تحق محمد التونجي، بيروت: دار الجيل، ١٩٩٣.

٧-البستاني، صبحى، **الصورة الشعرية فى الكتابة الفنيّة** (الاصول والفروع)، الطبعة الأولى،بيروت: دار الفكر اللبناني، ١٩٨٦م

٨-الراغب، عبد السلام أحمد،**وظيفة الصورة الفنية فى القرآن الكريم**، الطبعة الأولى، حلب: فصّلت للدراسات والترجمة والنشر، ١٤٢٢هـ_٢٠٠١م.

٩-الشريف الرضي، **ديوان**:شرح محمود مصطفي حلاوي، الطبعة الأولى، بيروت :شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، ١٤١٩هـ_١٩٩٩م.

١٠-ضيف، شوقى، **تاريخ الأدب العربى**(عصر الدول والامارات)،(د.ط)، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٥م.

١١--------، **الفن ومذاهبه فى الشعر العربى**،(ط١٢)، مصر: دار المعارف، د.ت.

١٢-عبدالله الهرّامة، عبد الحميد، **القصيدة الأندلسية خلال القرن الثامن الهجرى** (الظواهر والقضيايا والأبنية)،(ط٢)،طرابلس:دار الكاتب، ١٩٩٩ م.

١٣-عبد المحسن محمد، فتحى، **الشعر فى مصر فى ظلّ الدولتين الطولونية والإخشيدية**، (د.ط)، القاهرة: مكتبة الآداب،١٤٢١ هـ ٢٠٠٠ م.

١٤-عتيق، عبد العزيز، **علم البيان**، (د.ط)، بيروت:دار النهضة،١٤٠٥هـ_١٩٨٥م.

١٥-العسكرى، ابوهلال، **الصناعتين**، على محمد البجاوى،الطبعة الثانئة، محمد ابوالفضل ابراهيم، مطبعة عيسي البابي الحلبي وشركاه،(د.ت).

١٦-عصفور، جابر، **الصورة الفنيّة فى التراث النقدى والبلاغى**، (د.ط)، القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٤م.

١٧-عمران، عبداللطيف، **شعر الشريف الرضى ومنطلقاته الفكرية**، الطبعة الأولى، دمشق: دار الينابيع، ٢٠٠٠م.

١٨-فضل، صلاح، **نظرية البنائية فى النقد الادبى**، الطبعة الأولى، القاهرة:دار الشروق، ١٤١٩هـ ـ١٩٩٨م.

١٩-مطلوب، أحمد، **فنون بلاغية**، البيان،البديع، (د.ط)، الكويت: دار البحوث العلمية، ١٣٩٥ هـ،١٩٧٥م.

صورة السّلاح في ديوان أوس بن حجر

الدكتور مصطفى حداد*

الملخّص:

يتناول البحث بالدراسة الرؤية الجمالية الشعريّة للحرب، بوصفها مكوِّناً جوهريّاً من مكوّنات الوعي العربيّ في العصر الجاهليّ، وذلك من خلال تصوير الشّعراء الجاهليين عتادهم الحربيّ. وقد حدّدت الدّراسة مجالَها في ديوان الشّاعر الجاهليّ "أوس بن حجر" لظهور السّلاح فيه بصور ذات شعريّة فائقة.

تهدف الدّراسة إلى كشف الأنساق المُضمرة التي تكتنزها صور السّلاح في أشعار أوس بن حجر، والكشفِ عن الوعي الجماليّ الجاهليّ للحرب، التي يمكن أن تعدّ أحد الأوجه المأساوية للعالم الإنساني.

الكلمات المفتاحية: الوعي الجمالي، الثنائيات الضدية، الحرب، عُدّة الحرب.

المقدّمة:

ذاق الإنسان العربي في الجاهلية ويلات الحروب، وما جرّته المنازعات من آثار سلبيّة على المجتمع، وقد صوّر الإبداعُ الشّعريّ الجاهليّ الحربَ بصور بشعة منفِّرة و" بأنها شرّ كبير لا ينعب به إلاّ طير الشّؤم، ساحتها خطيرة، وهولها شديد، طعمها مرّ... تهلك الرجال، وتترك النساء أيامى، والأطفال يتامى، وتملأ القلوب حسرة ولوعة"[١]. ولأنّ الحرب ضرورة فرضتها البيئة الجاهلية، وطبيعة العلاقات الاجتماعية، فقد صور الشعراء أهميتها أيضاً لاستمرار الحياة، ومشروعيتها للدفاع عن الذات، والحمى، والأهل.

وكان لا بدَّ للعربيّ أنْ يعدّ نفسه لها إعداداً معنويّاً وماديّاً وحربيّاً، وكان " من الطبيعي أن تصبحَ الأسلحة والمعدّات الحربيّة ضروريّة للحياة في ذلك الوقت. لذلك اهتمّ العربيّ بها اهتماماً كبيراً، وبذل كلّ ما يستطيع للحصول على أكبر كمّيّة من خيرها و أجودها" [٢].

* مدرس في قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين اللاذقية، سورية.

تاريخ الوصول: ١٣٩١/١١/١٤هـ.ش= ٢٠١٣/٠٢/٠٢م تاريخ القبول: ١٣٩٢/٠٣/٠٨ هـ.ش= ٢٠١٣/٠٥/٢٩م

[١] ــ علي الجندي، **شعر الحرب في العصر الجاهلي**، ص ٧٤.

[٢] ــ **المرجع نفسه**، ص ١٣٠.

وقد أظهر الشعر الجاهلي رؤية العربي لأسلحته، التي هي عدّته لمواجهة المخاطر، وما كان له أن يجتاز الأمكنة المخيفة لولا اعتماده على عتاده الحربيّ، وعلى وفرتها وجودتها تتوقف درجة الحرب ونتيجتها. وقد أفاض الشعراء الجاهليون في كلامهم على أسلحتهم، وبيّنوا سبب اهتمامهم بها " فبها كانوا يحافظون على حياتهم، ويصونون شرفهم، ويدافعون عن عزّتهم، ويرضون رغبتهم، ويحقّقون أمانيهم" [1].

وممّا يثير الاهتمام في تصوير الشّعراء الجاهليين أسلحتهم الحربية أنهم جعلوها معرضاً فنّياً لإبراز مهاراتهم، ليس في مجال الاقتتال والحرب، وإنما في مجال الإبداع الشعري، فكانت صور الأسلحة تضجّ بالحياة، والحركة، والألوان البهيّة، والأضواء الساحرة. لقد صارت أشبه بأدوات الزينة، نُقشت عليها الخطوط، وزُيّنت بالحليّ والجواهر، فتوارت عنها إيحاءات الموت، والقلق والرّهبة.

وقد دفعنا هذا التناقض بين قبح الحرب وبشاعتها، و جمال الأسلحة، ورونقها، إلى البحث عن الرؤية الشّعريّة الجاهليّة للحرب، التي حاولت تأسيس الوجود الإنساني، بتقويض ماهية الحرب وقبحها، وذلك بالتعالي عليها فنّيّاً من خلال تصوير الأسلحة، وإظهار الجمال فيها.

ولأنّ البحث في مثل هذه الموضوعات يطول ويتشعب، فقد آثرنا – توخياً لدقة النتائج– أن يكون مجال بحثنا في **ديوان الشاعر الجاهلي "أوس بن حجر"** ؛ فتابعنا فيه صورة الحرب، والأسلحة الحربية وهي: السّيف، والرّمح، والدّرع، والقوس، والسّهام.

تتأتّى **أهمّيّة هذا البحث** من أنه ينطلق من النّصّ الشّعريّ الذي لا ينفصل عن الموروث الثقافي، والتقاليد الشعرية الجاهلية.

أمّا **الهدفُ منه**، فيتجلى في محاولة الكشف عن الأبعاد الخفيّة، والأنساق المُضمَرة التي تكتنزها صور السّلاح في أشعار "أوس بن حجر"، والكشف عن الوعي الجمالي الجاهلي.

وأمّا **المنهجُ المتّبع** في هذا البحث، فيقوم على تحليل النصوص الشعرية ؛ لأنه يُلائِم طبيعته، ولأنه يسهّل الكشف عن البناء الجمالي لصور السّلاح، وتبيان علاقتها بالطبع البشريّ المرتبط بآفاق نفسيّة، وروحيّة، وثقافيّة.

[1] ــ **المرجع نفسه**، ص ١٣٢.

وقد حرصنا، في أثناء دراسة النصوص وتحليلها، على أن يكون التركيز على الشّعر، وليس على السّيرة الذاتيّة للشّاعر، فاتحين نوافذ المنهج الفنّيّ على اللغة، وعلى العلوم النّفسيّة والاجتماعيّة والانتربولوجيّة.

وصف ديوان أوس بن حجر:

اعتمدنا في دراسة صور السّلاح في أشعار "أوس بن حجر" على ديوانه، الصادر في بيروت بطبعته الأولى سنة ١٩٦٠م عن دار صادر، تحقيق الدكتور محمد يوسف نجم.

ضمَّ الديوان أربعةً وخمسين نصّاً، توزعت بين مقطوعات قصيرة وقصائد طويلة ؛ أطولها القصيدة الثلاثون؛ إذ بلغ عدد أبياتها ستين بيتاً، وبلغ عدد القصائد التي زاد تعداد أبياتها عن عشرين بيتاً ثماني قصائد.

وأمّا النصوصُ التي ستكون مجال دراستنا الفنّيّة، فهي **القصيدة الخامسة والثلاثون**، وعدد أبياتها اثنان وخمسون، **والقصيدة السابعة والثلاثون**، وعدد أبياتها تسعة وعشرون.

نخلص من ذلك إلى أنّ القصائد التي كان فيها إسهاب في تصوير الأسلحة هي القصائد الطويلة؛ متعدّدة الوحدات أو الشرائح.

يبدو واضحاً جهد **محقّق الدّيوان** في توثيق المادّة الشّعريّة من مظانها، وإن كان يُؤخَذ عليه قلّة شّروحه اللغويّة وقد تجاوزنا ذلك بالعودة إلى معاجم اللغة، وبقراءة الشّعر من الشّعر؛ أيّ من التقاليد الشّعريّة الجاهلية، ذلك أنّ الكلمة في كلّ نصّ تقيم حواراً مع نصوص أخرى [١]، وأنّ النص " مكان تبادل بين بقايا بلاغات يعيد توزيعها أو يبادلها عبر بناء نصّ جديد انطلاقاً من نصوص سابقة" [٢].

الرؤية الشعرية للحرب عند أوس بن حجر:

قبل أن نتناول بالدراسة والتحليل صور السلاح التي وردت في ديوان أوس بن حجر نعرّج على بعض الإشارات التي وردت في شعره، نتبيّن منها رؤيته الجماليّة للحرب، وصلتها بالتقاليد الشّعريّة الجاهليّة، ومن هذه الإشارات عبارة (أمّ الرُّدين) التي لم يشرحها أو يوضّحها محقّق الدّيوان، والتي نرجّح أن تكون كناية عن الحرب، وسنبيّن صحّة توجّهنا بالعودة إلى المعجم اللغويّ، وإلى التقاليد الشّعريّة الجاهليّة.

---

[١] ـــ نبفين سامبول، **التناص ذاكرة الأدب**، ترجمة د. نجيب غزاوي، ص ١٠.

[٢] ـــ **المرجع نفسه**، ص ١٠.

وَرَدَتِ العبارة في مقطوعة شعريّة قصيرة في ديوانه، فيها بيتان فحسب، يقول أوس بن حجر[1]:

فَما أُمُّ الرُّدَيـــنِ وَإِن أَدَلَّت   بِعالِمَةٍ بِأَخلاقِ الكِرامِ

إِذا الشَيطانُ قَصَّعَ في قَفاها   تَنَفَّقناهُ بِالحَبـــلِ التُّـــؤامِ

لا تكشف معاني البيتين عن المراد بـــ " أمّ الرُّدين"، ويمكن أن نكمل هذه الرسالة المبهمة في ضوء الصّلة التي عقدها الشّاعر بينها، وبين الشّيطان، وفي ضوء التقاليد الشعرية أيضاً.

تظهر "أمّ الرّدين" امرأةً لبسها الشيطانُ، تتلّون، وتغوي الرجال بإخفاء قبحها؛ ولكنها عـــاجزة عـــن خداع الكرام منهم، مهما بالغت في دلّها، وإغوائها.

وبمتابعة صورة المرأة الشيطانية – التي تغوي، وتغري، ثم تفترس– في التقاليد الشعرية الجاهليّة، نجد أنّ من الشعراء مَن جعلها كناية عن الحرب. يقول عمرو بن معد يكرب الزّبيدي[2]:

الحربُ أوّلُ مـــا تكـــونُ فُتيَّةً   تسعى بزينتها لكـــلِّ جَهولِ

حتى إذا استَعَرَت وشَبَّ ضِرامُها   عادت عجوزاً غيرَ ذاتِ خليلِ

شمطاءَ جَزَّت رأسَها وتَنَكَّرَت   مكروهةً للشَّـــمِّ والتقبيلِ

الحربُ وفقاً لهذه الرؤية الشعرية امرأةٌ تتزيّن، وتتجمل، فتبدو فتاةً شابّة ذاتَ فتنةٍ وجمال، فينخـــدع الجُهّال من الرّجال بها، فيقعون في حبائلها، لتنكشفَ بعد ذلك على حقيقتها؛ عجوزاً، شمطـــاءَ، قبيحـــة المنظر، تفوح منها رائحة منفِّرة مكروهة.

وقبل أن نخرج باستنتاج ما تقدمنا به، ونستقرّ على دلالة "أمّ الرّدين" تستوقفنا عبارة شبيهة وردت في شعر زهير بن أبي سلمى؛ إذ رمز إلى الحرب بامرأةٍ حطّت رحلها يسميها "أم قشعم " يقول مشـــيراً إلى فِعلة "حصن بن ضمضم" الذي رفض صلح داحس والغبراء[3]:

فَشَدَّ وَلَم تَفزَع بُيوتٌ كَثيرَةٌ   لَدى حَيثُ أَلقَت رَحلَها أُمُّ قَشعَمِ

---

[1] ـــ **ديوانه**، ق ٥٠، ص ١٢٦. أدلّتْ: وثقت بمحبته فأفرطت في دلها، تنفقناه: استخرجناه كما يخرج اليربوع من نافقائه، التُّؤام: المزدوج.

[2] ـــ **شعره**، ص ١٥٤ـــ ١٥٥، وتنسب الأبيات أيضاً إلى امرئ القيس الكندي، ديوانه، ص ٣٥٣.

[3] ـــ **شعره**، ص٢١.

تدل معاني كلمة "قشعم" على الافتراس، والموت، والقدرة على نصب الشّراك؛ فمن معانيها أنها تـــدلّ على النّسر والرّخم، وتدلّ أيضاً على المنيّة، والضبع، والعنكبوت، والحرب [١].

وبعد هذا العرض الموجز يمكن أن نقولَ: إنّ "أم الرّدين" التي ذكرها " أوس بن حجر" هي كناية عـــن الحرب، فمعانيها لا تخرج عن معاني الاحتواء، والشمول، والاتساع؛ فالرُّدين يمكن أن يكـــون تصـــغيراً لكلمة "الرُّدْن" وتعني أصل الكم [٢] إذ يُقال: قميصٌ واسع الرُّدن، أو مقدَّم كم القميص، وقيل: هو أسفله، وقيل: هو الكمُّ كلُّه؛ وهنا تلتقي في دلالتها دلالةَ "أم قشعم" التي جعل زهير لها رحـــلاً تُلقيـــه فتضـــع أوزارها. فأمُّ الرّدين ترتدي ثوباً ذا أردان وسيعة تخلعه، فتكون الحرب، وفي كلتا الحالَين. إلقاء الثوب، أو خلعه، يُظهر القبح، وسوء المنظر.

وعلى الرغم من أنّ أوس لم يُشر إلى تجرّد أمّ الرّدين؛ فإننا نقرأ في أشعار غيره من الشّعراء الجـــاهليين ما سكتَ عن ذكره، فقيس بن الخطيم -على سبيل المثال لا الحصر- جعل الحرب امرأةً تجرّدت، فخلعت رداءَها وتهيّأت لإنزال الموت، يقول [٣]:

وَقَد جَرَّبَت مِنّي لَدى كُلِّ مَأقِطٍ   دُحَيٌّ إِذا ما الحَربُ أَلقَت رِداءَها

ويقول في موضع آخر [٤]:

فَلَمّا رَأَيتُ الحَربَ حَرباً تَجَرَّدَت   لَبِستُ مَعَ البُردَينِ ثَوبَ المُحارِبِ

يتبيّن ممّا تقدّم أنّ "أمّ الرّدين" كانت في نصّ "أوس بن حجر" رمزاً للحرب المدمّرة، لذلك فإنه يبطـــل سحرها بسحب الشيطان منها.

لقد صوّر الوعي الشّعريّ الجاهليّ قُبحَ الحرب، وفظاعتها، وما تُخلّفه من أهوال، ومخاطر، ومن تهـــدّم للذات البشريّة؛ فهي لا تخلّف إلاّ الندم، والحسرة. ويمكن أن نقرأ في شعر أبي قيس بن الأسلت الأنصاري صدى ذلك؛ إذ أنكرته زوجُه، و لم تعرفه، بعد أن غيّرت الحرب من سحنته، وهدّمت ذاته، يقول [٥]:

---

[١] ـــ ابن منظور، **لسان العرب**،(قشعم).

[٢] ـــ **المصدر نفسه**، (ردن).

[٣] – **ديوانه**، ص ٥٠.

[٤] ـــ **المصدر نفسه**، ص ٨٨.

[٥] ـــ المفضل الضبي، **المفضليات**، ق ٧٥ ص ٢٨٤.الخنا: الكلام الرديء، أسماعي بفتح الهمزة: جمع سَمْع، وبكسرها

قالَت وَلَم تَقصِد لِقيلِ الخَنا مَهلاً فَقَـد أَبلَغتَ أَسماعـي
أَنكَرتِهِ حيـنَ تَوَسَّمتِـهِ وَالحَربُ غولٌ ذاتُ أَوجـاعِ
مَن يَذُقِ الحَربَ يَجِد طَعمَهـا مُـرّاً وَتَحبِسهُ بِجَعجـاعِ
قَـد حَصَّتِ البَيضَةُ رَأسي فَما أَطعَـمُ غُمضاً غَيرَ تَهجاعِ

الحربُ غول تغتال الرجال، تذهب بهم، وتغيّر من أشكالهم، وصورهم بمواجعها، وآلامها، و أهوالهـا، وهي مُرّة قاسية، تحبس البشر في ضنكٍ، وضيق من العيش.

وغير بعيد عن ذلك الصورة المنفّرة للحرب في شعر "زهير بن أبي سلمى" فقد جعلها امرأةً عواناً، تعاقبَ عليها الأزواج، وأنثى ولوداً تلقح كشافاً، ولكنها لا تلد إلا أجيالاً من البشر مشوّهة؛ لأنها نبتَت في مراتع الدّماء، وجعلها شيطاناً مريعاً له أنياب زرق [1].

و لم يصل الوعي الجمالي الجاهلي إلى فكرة الحرب الشيطانية المدمّرة إلاّ بعد أن أرهقت الحروب البشر، وهدّهم الاقتتال " إنّ أهم العوامل التي تفسّر الحرب هو تلك الرّغبة العارمة في اكتشاف الإنسان لذاتـه، ومعرفتها، وتأسيسها في العا لم، ذلك أن إطلاق العنان لغريزة التدمير، والعدوان، ثم الوقوف على الخراب الذي ينتج في النهاية عنها يجعل الإنسان يقف عارياً متوحّداً أمام سؤال المصير الجوهري لوجـوده، وأن المعنى والقيمة يبدأان من هنا من أبشع مظاهر اللا معنى، وأكثرها قسوةً، وهذا ما يجعل الحرب نوعاً راقياً من التربية للإنسان [2] ".

لقد كان على الشعراء الجاهليين- وهم الذين يسهمون في تشكيل الوعي الجمالي- أن يكشفوا للناس حقيقة الحرب، وبشاعتها، وأن يتعالوا بقيمهم عليها، فحاولوا إعادة تأسيس الوجود الإنساني المحـارب، وذلك من خلال إبراز قيم البطولة، والشجاعة، والثبات، وما إلى ذلك من قيم.

مصدر، توسمته: التوسم: التثبّت في معرفة الشيء، الغول: ما اغتال الأشياء فذهب بها، الجعجاع: المحبس في المكان الغليظ أو الضيّق، حصّت: حصته أذهبت شعره ونثرته لطول مكثها على رأسه، البيضة: الخوذة، التهجاع: النومة الخفيفة.

[1] ــــ يُنظَر، شعره، ص٣٦،١٩، ٣٧.

[2] ــــ هلال الجهاد، **جماليات الشعر العربي**، ص ٣٦٣.

ونجد مثيلاً لهذه القيم الناتجة من ثقافة الحرب في مقطوعة ثانية من ديوان "أوس بن حجر" يقول فيها[١]:

وَكائِن يُـــرى من عاجزٍ مُتَضَعَّفٍ   جَنى الحَربَ يَوماً ثُمَّ لَم يُغنِ ما يَجني

أَلَم يَعلَمِ المُهدي الوَعــيدَ بِأَنَّنـــي   سَريعٌ إِلى ما لا يُسَرُّ لَـــهُ قِرنـــي

وَأَنَّ مَكانـــي لِلمُريديـــنَ بارِزٌ   وَإِن بَرَّزونـــي ذو كَـــؤودٍ وَذو حِصْنِ

إِذا الحَربُ حَلَّت ساحَةَ القومِ أَخرَجَت   عُيوبَ رِجـــالٍ يُعجِبونَكَ في الأَمـــنِ

وَلِلحَربِ أَقـــوامٌ يُحامـــونَ دونَها   وَكَم قَد تَرى مِـــن ذي رُواءٍ وَلا يُغنـــي

إنه يواجه قبحَ الحرب بقيم البطولة والشجاعة والقوة، إنها عتاده المعنـــوي. لقـــد علّمتـــه تجاربـــه في الحروب، وربّته، فأدرك أنّ الحرب لا تغيّر من أخلاق الرجال؛ فالعاجز الضعيف سيظلّ ضعيفاً لن يغنيـــه كلّ ما جناه من الحروب، ولكن الحرب تكشف، وتُعَرّي، فمَن كان في السّلم يجـــذب الأنظـــار إليـــه، ويعجب الناس بجمال منظره، تخرج الحرب عيوبه، فينكشف أمره.

الرؤية الشعرية للأسلحة الحربية

يتسع الشعر الجاهلي لذكر أسماء كثيرة لعُدَد الحرب، والوقوف عند أوصافها وأشـــكالها، وتفرعاتهـــا الكثيرة وطريقة صنعها، فمنها على سبيل المثال لا الحصر؛ الدَّرَقَة، والبيضة، والسّيف، والرّمح، والقوس، والدّرع، والترس[٢]. ويرى د. عبد الإله الصائغ أنّه من العسير تماماً – نظراً لاختلاف اللهجات والبيئات والخبرات– التوفّر على أسماء العُدد ودلالتها وتفرعاتها المتّسعة [٣]. ولكن على الرغم من كثرة تلك الأسماء التي وردت في الشّعر الجاهليّ، فإنّ الشعراء لم يولوا عنايتهم، في مجال التصوير الشـــعري، إلاّ للســـيف والرّمح والقوس والسهام والدرع والترس، فقد ظهرت هذه الأسلحة بصـــور فنيـــة غنيـــة بالـــدلالات والإيحاءات.

[١] ــــ **ديوانه**، ق ٥٤، ص ١٣٠ الكؤود: الثبات والقوة، الحصن: المنعة، الرواء: جمال المظهر.

[٢] ــــ ينظر: علي الجندي، **شعر الحرب في العصر الجاهلي**، ص ١٣٠ــــ ١٨٠.

[٣] ــــ عبد الإله الصائغ، **الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية**، ص ١١٢.

وسنجد هذا الأمر واضحاً في ديوان أوس بن حجر؛ إذ سنتناول بالدراسة القصيدتين الخامسة والثلاثين، والسابعة و الثلاثين منه، في محاولةٍ لاستجلاء المعاني الدفينة، أو الأنساق المضمرة التي تكتنزها صور هذه الأسلحة، بغية الوصول إلى الوعي الجمالي الشعري.

أولاً دراسة القصيدة الخامسة والثلاثين [١]:

في هذه القصيدة اثنان وخمسون بيتاً، شغلت وحدة السلاح منها ثمانية وثلاثين بيتاً، ومن الأسلحة التي وردت: الرمح والدرع، والسيف، والقوس.

وقد جاء الحديث عن السلاح في معرض استظهار قيم البطولة والشجاعة، فكان الكلام عليها عتاداً معنوياً للشاعر، يضاهي به عتاده الحربي. فمن خلائقه: الإباء، والرشد، وثبات الرأي، والحزم، والنصح [٢].

يبدأ الكلام على الأسلحة بالفعل (أعددت) وهو من الأفعال النمطية التي ظهرت في التقاليد الشعرية الجاهلية مقترنةً بصور الأسلحة التي يعتدّها الجاهلي لدرء أخطار الفناء، ذات الواجهات المتعددة والمختلفة[٣].

يقول أوس [٤]:

وَإِنّي اِمرُؤٌ أَعدَدتُ لِلحَربِ بَعدَما   رَأَيتُ لَها ناباً مِنَ الشَرِّ أَعصَلا

---

[١] ــ أوس بن حجر، **ديوانه**، ق ٣٥، ص ٨٢ــ ٩٢.

[٢] ــ **المصدر نفسه**، ق ٣٥، ب ٣ــ ٦، ص ٨٢ــ ٨٣.

[٣] ــ عبد الإله الصائغ، **الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية**، ص ١٠٣.

وعن ارتباط الفعل أعددت بصور الأسلحة ينظر: المفضل الضبي، المفضليات، ق ١١٧ ص ٣٨٦ نصّ لعبد قيس بن خفاف، ب ٤ــ ٥ (فأصبحت أعددت للنائبات) وق ٧٥. ص ٢٨٣، ب ٦ــ ٩ نص لأبي قيس بن الأسلت (أعددت للأعداء موضونة) وعمرو بن معدي كرب، ديوانه، ق ٣٩ ب ١ــ ٦ ص ١٣٣ــ ١٣٤ (أعددت للحرب فضفاضة) و ق ١٦ ــ ب ٣ــ ٤ ص ٨٠ (أعددت للحدثان سابغة) وامرؤ القيس بن حجر ديوانه ص ١٨٧ و(أعددت للحرب وثابة).

[٤] – أوس بن حجر، **ديوانه**، ق ٣٥، ب: ٧، ٨،٩ ص ٨٣-٨٤.أعددت: هيأت عدة، أعصل: أعوج، الأصم: الرمح المصمت الذي لا جوف له، الرمح الرديني: منسوب إلى ردينة بالتصغير وهي امرأة كانت تقوّم الرماح وكان زوجها سمهرأيضاً يقوّم الرماح يُقال لرماحه سمهريّة، الكعب: العقدة، القسْب: التمر اليابس نواه مرّ صلب، العرّاص: الشديد الاضطراب، المُزَّجى: الذي جُعل له زُج وهي الحديدة في أسفل الرمح تغرز في الأرض، المُنصَّل: الذي جعل له نصل وهو السنان.

أَصَـــمَّ رُدَينِيّاً كَـــأَنَّ كُعوبَـــهُ نَوى القَسْبِ عَرّاصاً مُزَجّاً مُنَصَّلا

عَلَيهِ كَمِصباحِ العَزيزِ يَشُبُّـــــهُ لِفِصحٍ وَيَحشوهُ الذُبـــالَ المُفَتَّلا

يتجسد الفناء في صورة الحرب المفترسة، ذات الأنياب الزرق المعوجّة، وقد وجدنا أن هذه الصورة من الصور النمطية التي عبّرت عن رفض الإنسان الجاهلي الحربَ المدمرة [1].

وما " إن يبدأ النص بهذا المفتاح الأثير (أعددت) حتى تنثال الأسلحة، بتّارة، برّاقة، خلاّبة، في مناخ من الواقع والتشبيه، والاستعارة، والكناية، لكي تتدفق الصور الحركية" [2].

ومن تلك الأسلحة الرّمح الصُلب القويّ، إنّه رمحٌ متين لا ينكسر، إذما رُمـــي بـــه، تبـــدو كعوبـــه – لقساوتها- كأنها نوى التّمر اليابس، ولكنه على قساوته مرن مِطواع، فهو يتحرك، ويهتز بيد حامله.

تظهر في صورة الرّمح ثنائية الصلابة والليونة، وبما أنّ الشاعر قد تبنّى قيم القوة والحزم مع قيم الحكمة وسداد الرأي والنصح، فقد آثر أن يكون رمحه مرناً يجمع الصفتين معاً.

وحتى تكتمل صورة الرمح يضيف الشاعر إليها عنصر اللون في صورة حسّيّة، بصريّة، تتحول النـــار فيها من فكرة الإحراق إلى الإضاءة (عليها كمصباح العزيز) فبريق نصل الرمح يشبه في توهجه، ضـــوء مصباح ملك، أشعله لعيد الفصح، وهو لا يبخل على مصباحه بالفتائل، ليتوقد المصباح وترتفـــع نـــاره، فتضيء ما حولها.

إنّ تحول النار إلى نور أخرج الصورة من الرؤية المأساوية المرتبطة بالحرب، وما فيها من قتل وخراب[3] إلى الرؤية الإشراقية المرتبطة بالحياة وفرح الأعياد والبشارة.

وقد تشابكت في هذه الصورة ثنائية النار والنور مع الثنائية الرئيسة في النص ثنائية الحياة والموت.

ومن الأسلحة التي أعدّها الشاعر للحرب الدرعُ، يقول [1] :

[1] ـــ ينظر ص ٣-٥ من هذا البحث.

[2] ـــ عبد الإله الصائغ، **الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية**، ص ١٠٣.

[3] ـــ تظهر الحرب في التقاليد الشعرية الجاهلية ناراً ضارية، إن أشعلت اهتاجت، وانبعثت قوية مدمّرة، ينظر:

ـــ زهير بن أبي سلمى، **شعره**، ص ١٨ـــ ١٩.

ـــ حسان بن ثابت الأنصاري، **ديوانه**، ق ٧٠، ب٣٣ ص ١٨٤ وقد تظهر أيضاً ناراً محرقة، يحرّق في حافاتها الحطب الجزل وقودها السيوف والرماح والفتيان الشجعان ينظر ـــ زهير بن أبي سلمى ـــ شعره ص ٣٦ـــ ٣٧.

وَأَملَسَ صولِيّـــاً كَنَهيِ قَرارَةٍ أَحَسَّ بِقاعٍ نَفـــحَ ريحٍ فَأَجفَـــلا
كَأَنَّ قُرونَ الشَمسِ عِندَ اِرتِفاعِها وَقَد صادَفَت طَلقاً مِنَ النَجمِ أَعزَلا
تَرَدَّدَ فيـــهِ ضَوؤُها وَشُعاعُها فَأَحسِنْ وَأَزْيِنْ بِامـــرِئٍ أَن تَسَربَـــلا

تكشف صورة الدرع عن ثنائية ضدية [٢] بين الملاسة والنعومة، و الصلابة والقوة؛ ويمكن أن نقرأ ذلك في الصورة البلاغية التشبيهية (وأملس كنهي قرارة) إذ شبّه الدّرع بغدير حرّكت الريحُ مـــاءَه فتمـــوّج وعلا بريقه، ثم ولّد من صورة ماء الغدير المتموّج صورة أُخرى شكّلت ما يمكن أن يُسمى بمعنى المعـــنى، فقد صار الغدير كائناً مرهفاً، رقيق المشاعر والأحاسيس، فإذا ما استشعر حركة الريح أجفل.

زيّنَ أوس درعَه بهذه التموجات وأغناها بالحركة فبثّ فيها الحياة وأنسنها، وهو بذلك يتعـــالى علـــى فكرة الفناء والدمار اللصيقة بصورة الحرب.

إن ثنائية الصلابة والملاسة التي ظهرت في صورة الغدير تتشابك مع الثنائية الرئيسة في الـــنص، ثنائيـــة الحياة والموت، فقد ظهرت في التفاصيل الدقيقة لصورة الدرع المادية في عزلة كاملة عن كـــل أبعادهـــا الأخرى، فتقارنها بالماء الذي يتغضن وجهه حين تحركه الريح، أعطى للصورة بعداً آخـــر شمولياً هـــو طبيعتها الضدية العجيبة، فهي توحّد بين آلة الحرب والقتل (نفي الحياة) وبين الماء مادة الحياة الأولى، في الصحراء بوجه خاصّ [٣].

[١] ـــ أوس بن حجر،**ديوانه**، ق ٣٥، ب ٩ـــ ١٢، ص ٨٤. الأملس:الدرع الناعم المشدود، صولياً نسبة إلى صول، النهي: غدير الماء، الأعزل هو أحد السماكين والثاني هو الرامح وهو من منازل القمر، به يترل.

[٢] ـــ الثنائيات الضدية هي توارد الأفكار في النفس البشرية. واجتماع الأمر وضدّه، له أصول مرتبطة بالإيديولوجية والفلسفة، وقد تمّ سحبه على النقد الأدبي، فقد بُني سلوك الإنسان عليها، وهي قضية فلسفية لا تُفهم بمعزل عن البنى الفلسفية المؤسسة للفكرالإنساني. ينظر: سمر الديوب، **"مصطلح الثنائيات الضدية"**، عالم الفكر، العدد ١،المجلد ٤١، ص ١٢٠. ويمكن للصورة أن تحمل ثنائيات ضدية، وإن لم يظهر لفظها، كذلك تفهم أطرافها حين تمنح أقصى دلالاتها. ينظر: محمد بلوحي، **بنية الخطاب الشعري الجاهلي**، ص ٣٩.

[٣] ـــ يُنظَر: كمال أبو ديب، **الرؤى المقنعة**، ص ٦٤٩.

وتحيلنا صورة غدير الماء إلى ما تراكم في التقاليد الشعرية الجاهلية، وفي الذاكرة الجمعية العربية من ارتباط بين حياض الماء، وحياض الموت، ولهذا الأمر صلة بالحياة العربية في العصر الجاهلي، حيث الصراع على موارد الماء والمراعي.

وقد حمل كثيرٌ من الصور النمطية في الشعر الجاهلي فكرة ارتباط الماء بالموت، أبرزها قصة مصرع الحُمر الوحشيّة عند الغدران من أبرزها. وتجسد مثل هذه الأقاصيص جزعَ الإنسان من الموت، والجفاف، ورغبته في الحياة، والأمن، والخصوبة.

ثم تغتني صورة الغدير بصور حسيّة أُخرى ؛ إذ تعكس الشمس أشعتها على صفحة مائه، فيحلو الجوّ، ويطيب؛ فقد صادف ظهور الشمس بزوغ نجم السِّماك الأعزل، فلا ريحَ، ولا برد [١]، وتصبح أشعة الشمس هي السّربال الذي لبسه الغدير، أو درع الشاعر التي سيواجه بها وحش الحرب الضاري ذا الأنياب الزرق المعوجّة.

لم تعُد الصّورة الشعرية في مثل هذه المواضع اكتشافاً لعلاقات مشابهة بين مكوّنين أو معطَيين فيزيائيَّين، أو مجردَين، لقد صارت أكثر شمولية، وعمومية؛ صارت خلقاً للوحة حسّيّة بصريّة كلّيّة [٢]، صارت أشبه بلحظة حلمية تعيد إنتاج الواقع وتؤسّسه على رغبات الإنسان وأحلامه.

لقد غابت من صورة الغدير أصوات الخوف والفزع، وأهاويل الحرب، فصار السلاح الحربي أشبه بلوحة فنية أو أداة من أدوات الزينة التي نمّقها الإنسان، وزيّنها، وزخرفها.

ويمكن أن نقرأ في صورة السّيف أمراً مشابهاً، يقول أوس[٣]:

وَأَبيَضَ هِندِياً كَأَنَّ غِرارَهُ ... تلألؤ بَرقٍ في حَبِيٍّ تَكَلّلا
إذا سُلَّ مِن جَفنٍ تَأَكَّلَ أَثرُهُ ... عَلى مِثلِ مِصحاةِ اللُّجَينِ تَأَكُّلا
كَأَنَّ مَدَبَّ النَملِ يَتَّبِعُ الرُبى ... وَمَدرَجَ ذَرٍّ خافَ بَرداً فَأَسهَلا

---

[١] ـــ ابن منظور، **لسان العرب**، (عزل).

[٢] ـــ كمال أبو ديب، **الرؤى المقنعة**، ص ٦٥٨.

[٣] ـــ **ديوانه**، ق ٣٥، ب ١٣ـــ ١٦، ص ٨٤ـــ ٨٥. الغِرار:حدّ السّيف،الحبِيّ: ما حبا من السحاب أي ارتفع وأشرف، تأكّل: توهج واشتدّ، وأثر السيف: جوهره، المِسحاة: إناء من فضة وهو القدح، المدب: الموضع الذي يدب فيه.

جعل سيفه أبيضَ، والبياض في هذا السياق صفة للسيف اللامع البراق القاطع، وتكتنز هذه الكلمة الكثيرَ من الدلالات، أبرزها دلالتها على الجلاء، والإشراق، والتجدّد؛ إذ يشبّه حدّ السّيف ببرق تلألأ في سحاب حبيّ، وهذه الصورة تحمل دلالة إشراقية؛ لأن السّحاب الحبيّ المشبَع بالضّوء يبشّر ببشارة قادمة، وبمطر وشيك الهطول.

لقد أعطى أوس سيفه نبض الحياة والعطاء، ثم أغنى صورة السّيف بصور أخرى تجسّد الحياة، فشبّه متنه الصقيل، والخطوط التي تظهر عليه، بمدبّ النمل في حركة ذهابه، و إيابه؛ فبعض النمل صاعدٌ إلى الرّوابي، وبعضه الآخر هابط يلتمس دفء الأودية، يحتمي فيها من البرد.

صورة موّارة بالحياة، أغنت المشهدَ بالحركة، وهنا - أيضاً - كانت لحظة حلمية، أبعدتنا - ولو إلى حين - عن صور القتل والدّمار.

لقد صارت الصّورة الحسيّة لوحة فنية، جسّدت حلمَ الشاعر، بل حلم الإنسان الجاهليّ الذي ذاق مرارة الحروب، وشظف العيش، بحياة آمنة هانئة.

ومن الأسلحة التي أعدّها للحرب أيضاً القوس، يقول[1]:

وَمَبضوعَةً مِن رَأسِ فَرعِ شَظِيَّةً ... بِطَودٍ تَراهُ بِالسَحابِ مُجَلَّلا

عَلى ظَهرِ صَفْوانٍ كَأَنَّ مُتونَهُ ... عُلِلنَ بِدُهنٍ يُزلِقُ المُتَنَزِّلا

جعل قوسه مقطوعةً من فرعِ شجرةٍ شامخة، في أعلى جبلٍ شاهق مجلّل بالسّحاب، وجعلها مطلباً صعباً؛ الطريقُ إليه شاقٌ وعسير، فقد نبتت شجرتها على حجرٍ صلدٍ، يتزلق من يريد اعتلاءَه، أو النزول إليه، وكأنه سُقي مرّة بعد مرّة بدهن.

ويسهب أوس في سرد قصة قوسه، مُذ كانت غصناً طريّاً في أعالي الأشجار، حتى صارت بيد صانعها، ويلون قصّته بأطياف نفسيّة، تظهر الجهد في حماية القوس، ورعايتها، حتى تصبح جميلة بهيّة، تمتّع النّاظر إليها، ومَن رعاها وحماها.

يُطيفُ بِها راعٍ يُجَشِّمُ نَفسَهُ ... لِيُكلِئَ فيها طَرْفَهُ مُتَأَمِّلا [2]

---

[1] ـــ أوس بن حجر، **ديوانه**، ق ٣٥ ب ١٧ـــ ١٨، ص ٨٥ـــ ٨٦. مبضوعة: مقطوعة، الشظية: الشقة والفلقة.

[2] ـــ **نفس المصدر**، ص ٨٦. يُكلىء: يُطيل النظر والتأمّل، والكالئ: الحافظ.

أظهرت الأفعال المضارعة (يطيف، يجشم، ليكلئ) في تتابعها في الزمن، عنصرَ السرد، فكلُّ فعل منها يصوّر حالةً من حالات النفس البشريّة التي تبذل الجهد بالعمل، للتغلب على الطبيعة. فالفعل (يطيف) – وهو من الأفعال النمطية [1] التي ترتبط معانيها بالاستدارة حول الشيء، والإحاطة به، والدوران حوله [2] – تزامنَ مع تجشّم العناء، والمشقة، ومقاومة إغراء النفس، وتزامن أيضاً مع المتعة، والتأمل، والبهجة.

وتحيلنا هذه الأفعال أيضاً إلى ثنائية الطبيعة والحضارة، إذ تشير إلى الجهد البشري في أنسنة الطبيعة، وتطويعها، وهذه الثنائية تتّصل بالثنائية الرئيسة في النصّ ثنائيّة الحياة والموت، فالقوس إحدى أدوات الحرب والصيد، فهي تقتل الكائنات البشريّة والحيوانيّة، ولكن الوعي الجماليّ الشّعريّ تعالى على فكرة الحرب بتجميل أدواتها.

ويوفّر أوس لقصّته مزيداً من عناصر القصّ، فتتعدّد الشخوص فيها، فمن شخصية الرجل الراعي الذي يطيف بها، ويحميها، ويمتّع نظره بها، إلى شخصيّة الرجل الخبير بالجبال الوعرة، والمسالك الصعبة. ويكون اختياره على رجل من ميدعان، فيسأله عن خبير بالجبال والأشجار يستطيع أن يقتطع له قضيبَ القوس من شجرتها، ويكشف الحوار عن تساؤل مفعَم بالحيرة، والرغبة، والخوف من ضياع هذه الغنيمة، يقول[3]:

فَلاقى اِمرَأً مِن مَيْدَعانَ وَأَسمَحَت   قَرونَتُهُ بِاليَأسِ مِنها فَعَجَّلا

---

[1] ـــ ارتبط الطواف بالتقديس و العبادة، وارتبط بتجليات الخصوبة و رموزها وقد ظهر في الشعر الجاهلي بتشكيلات كثيرة نشير إلى بعضها:

– أظهر امرؤ القيس فعل طوافٍ جماعي حول أشجار نخيل مثمرة يقول: **ديوانه** ٥٨.

أطافت به جيلان عند قطاعه   تردّد فيه العين حتى تحيّرا

– وتخيل الأعشى مارداً من الجنّ يطيف بالدرة، وهي رمز من رموز البكارة والخصوبة. **ديوانه:** ق ٨٠، ص ٤١٧، يقول:

ومارِدٍ من غواة الجن يحرسها   ذو نيقة مستعد دونها ترقا

ليس له غفلة عنها يطيف بها   يخشى عليها سرى السارين والسُّرقا

[2] ـــ ابن منظور، **لسان العرب**، (طوف).

[3] – أوس بن حجر، **ديوانه**،ق:٣٥، ب٢٠-٢١-٢٢، ص٨٦. ميدعان: حيٌّ من اليمن من أزد السُّراة، غنم: غنيمة، يقصر معملاً: يقل العمل والعناء، التبكّل: التغنم.

فَقالَ لَـــهُ هَل تَذكُرَنَّ مُخَبّـــِـراً يَدُلُّ عَلى غُنْمٍ وَيُقصِرُ مُعمِلا
عَلى خَيرِ ما أَبصَرْتَها مِن بِضاعَةٍ لِمُلتَمِسٍ بَيعاً بِها أَو تَبَكُّلا

ثم يُدخل قصّة القوس بعضَ عناصر الإثارة والتشويق، ويصفُ درب الأهوال إليها، فهي فوق جبل شامخ الذروة، لا يمكن الوصول إليه إلاّ بشقّ الأنفس، فدونها فُرجة مهولة بين جبلَين شاهقَين، تفصـــلهما أوديـــة ومهاوٍ مخيفة[1]:

فُوَيقَ جُبَيلٍ شامِخِ الرَأسِ لَم تَكُن لِتَبلُغَهُ حَتّى تَكِـــلَّ وَتَعمَلا
فَأَبصَرَ أَلهاباً مِنَ الطَـــودِ دونَها تَرى بَينَ رَأسَي كُلِّ نيقَينِ مَهبِلا

ولكن الصعابَ، والأهوال، ووعورة التضاريس لم تحُلْ دون الوصول إليها، أو اليأس منها، فقد حـــزم الساعي إليها أمره وعقدَ عزمه[2]:

فَأَشرَطَ فيها نَفسَهُ وَهوَ مُعصِمٌ وَأَلقى بِأَسبابٍ لَهُ وَتَوَكَّلا

ويتّضحُ الجهد البشري في التغلب على وعورة المكان في شخصية السّاعي إلى القوس، الذي أكلـــت أظفاره الصخورُ، ولكنه لا يتراجع، بل يتابع سعيه من مكان صعبٍ إلى آخرَ أصـــعب، والمرقـــى إلى غصن القوس بعيد وشاقّ، وقد أنساه هدفه، ومسعاه، الصعابَ والمشاقَّ والأهوال؛ فلو زلت قدمه من المكان الذي صار إليه لتقطع إرباً إرباً، ولكن العزيمة والجهد كانا أقوى من الخوف، فلم يلتفت ليوجّه اللومَ إلى قوسه التي دفعته بإغرائها إلى أعلى المراقي، أو يلوم نفسَه المغامرة والمخاطرة، وتحتدم المشـــاعر في داخله من خوف إلى رجاء فأمل، فرغبة في الانتصار[3]:

وَقَد أَكَلَت أَظفارَهُ الصَخرُ كُلَّما تَعايا عَلَيهِ طـــولُ مَرقى تَوَصَّلا
فَمـــا زالَ حَتّى نالَها وَهوَ مُعصِمٌ عَلى مَوطِـــنٍ لَو زَلَّ عَنهُ تَفَصَّلا
فَأَقبَلَ لا يَرجو الَّتي صَعَدَت بِهِ وَلا نَفسَهُ إِلّا رَجـــاءً مُؤَمَّـــلا

[1] ـــ **المصدر نفسه**، ب ٢٣ـــ ٢٤، ص ٨٧. الإلهاب: الفرجة أو الهواء يكون بين الجبلين،النِّيق: المُشرف من الجبل، المَهبل: المهوى والمهلك.

[2] ـــ **المصدر نفسه**، ق ٣٥ ـــ ب ٢٥، ص ٨٧. أشرط نفسه في الأمر خاطر بها، المُعصم: المتعلق بالحبل.

[3] ـــ **المصدر نفسه**، ق ٣٥ ـــ ب ٢٦ـــ ٢٧ـــ ٢٨، ص ٨٧ـــ ٨٨. مُعصم: مُشفق، تفصل: تقطّع.

وبعد الحصول على القوس وتصنيعها، تبدأ رحلة جديدة لإعدادها؛ إذ عليه أن يمظّعها؛ أيّ يسقيها من ماء لحائها، فيترك اللحاء عليها، ولا يقشّرها كيّ لا تجفّ وتيبس، ثم ينحي عليها مصقله برياً، وهو في كل ذلك يعاملها برفق خشية أن تتلف[1]:

فَلَمّا نَجا مِن ذَلِكَ الكَربِ لَم يَزَل يُمَظِّعُها مـاءَ اللِحـاءِ لِتَذبُلا

فَأَنحى عَلَيها ذاتَ حَدٍّ دَعـا لَهـا رَفيقاً بِأَخـذٍ بِالمَداوِسِ صَيْقَلا

عَلى فَخِذَيهِ مِن بُرايَةِ عُودِهـا شَبيـهُ سَفى البُهمى إِذا ما تَفَتَّلا

وتظهر القوس في آخر المشهد بلونها الأصفر الجميل، وهو أحد الألوان الحارّة التي تبعث في النفس طاقة الحياة، ويدقّق الشّاعر في عرض مواصفاتها، فيحرص على أن يوفّر لها صفة الاعتدال، فلا هي قصيرة فتنفلت من حاملها، ولا هي طويلة طولاً زائداً يُعطّل دورها فتُترك، ولا تصلح أن تُتخذ قوساً[2]:

فَجَرَّدَها صَفراءَ لا الطولُ عابَها وَلا قِصَرٌ أَزرى بِها فَتَعَطَّلا

ثم تبدو القوس، وقد تمّ صنعها، كاملةً جيدة الأداء، فإذا ما رُمي بها تصوّت، أو تصمت، وتُرسل سهام الموت خلسةً، فلا يشعر بها أحد.

و يتكلم الشاعر على سهامه، وهي من أسلحة الحرب أيضاً، فيجعلها مقطوعةً – أيضاً – من فروع نادرة، وغريبة من الأشجار، وقد تحذّق الصّانع في صناعتها، وتأنّق، فركّب عليها النّصال المسنونة التي يعلو بريقها، ويتوهّج، وكأنه جمر الغضا، هبّت عليه رياح الصّبا، فتطاير شرره [3]:

وَحَشوَ جَفيرٍ مِن فُروعِ غَرائِبٍ تَنَطَّعَ فيها صانِعٌ وَتَنَبَّلا

تُخُيِّرنَ أَنضاءً وَرُكِّبـنَ أَنصُلاً كَجَمرِ الغَضا في يَومِ ريحٍ تَزَيَّلا

---

[1] ـــ **المصدر نفسه**، ق: ٣٥، ب ٢٩-٣٠-٣١، ص ٨٨.يمظعها: يشربها، اللحاء: قشر العود. الرفيق: الحاذق، المداوس: المصاقل واحدها مدوس وهو الذي يصقل به، السفى: شوك البُهمى واحدته سفاة.

[2] ـــ أوس بن حجر، **ديوانه**، ق ٣٥، ب ٣٢، ص ٨٨.

[3] ـــ **المصدر نفسه**، ق. ٣٥ـــ ب ٣٧ـــ ٣٨، ص ٨٩ـــ ٩٠.الجفير: الكنانة وحشوها السهام، الغرب نوع من الشجر تصنع منه السهام. تنطع الصانع: تحذق في صناعته وتأنق. وكذلك تنبّل، الأنضاء: جمع نضي وهو السهم الذي لم يُبرَ بعد، تزيلا: تطاير.

ويبذل الصّانع خبرته، وثقافته في تصنيع السّهام، فيكسوها ريشاً متناسقاً يلائم بعضُه بعضاً، ليناً، حسن المنظر، لونه أطحل؛ بين البياض والسّواد، ثم يسهب في إظهاره قدرة سهامه، فهي تصوّت، ويُسمع صوتها حتى في اليوم المطير [1]:

فَلَمّا قَضى في الصُنعِ مِنهِنَّ فَهمَهُ   فَلَم يَبقَ إِلّا أَن تُسَنَّ وَتُصقَلا

كَساهُنَّ مِن ريشٍ يَمانٍ ظَواهِراً   سُخاماً لُؤاماً لَيِّنَ المَسِّ أَطحَلا

يَخُرنَ إِذا أُنفِزنَ في ساقِطِ النَدى   وَإِن كانَ يَوماً ذا أَهاضيبَ مُخضِلا

خُوارَ المَطافيلِ المُلَمَّعَةِ الشَوى   وَأَطلائِها صادَفنَ عِرنانَ مُبقِلا

تجلّت في صورة السّهام ثنائية الحياة والموت، فإنْ كانت السهام ليّنة طريّة حسنة المنظر، مزيّنة بأجمل الريش وأطراه، فإنها سهام قاتلة، إذ تنفذ في أجساد البقر الوحشيّ، ذوات الأطفال الصّغار اللواتي تلتمع أطرافها من خصوبة المرعى ووفرته، وتفرقها عن صغارها الراعيات معها في وادي عرنان الوسيع، ذي الأرض المنخفضة المعروفة بكثرة وحوشها وغزارة نبتها.

إنّ مثل هذه الصور الشعرية " تشكيلات ذات ماهية جمالية بذاتها من حيث الرؤية التي تحاول أن تقوّض ماهية الحرب وقبحها بأن تعيدَ تأسيس الوجود الإنساني المحارب " [2].

وتنغلق وحدة السلاح ببيتين، فيهما عودةٌ إلى الجملة المفتاح (أعددت) التي بدأ بها حديث الشاعر عن سلاحه [3]:

فَذاكَ عَتادي في الحُروبِ إِذا اِلتَظَت   وَأَردَفَ بَأسٌ مِن حُروبٍ وَأَعجَلا

وَذَلِكَ مِن جَمعي وَبِاللَهِ نِلتُهُ   وَإِن تَلقَني الأَعداءُ لا أُلقَ أَعزَلا

---

[1] ــ **المصدر نفسه**، ق ٣٥، ب ٣٩ــ٤٠-٤١-٤٢، ص ٩٠.السخام من الريش: اللين الحسن، والرّيش اللؤام هو ما يلائم بعضه بعضاً وهو ما كان بطن القذة منه يلي ظهر الأخرى وهو أجود ما يكون. والطحلة: لون بين الغبرة والبياض والسواد، يخرن: يسمع لهن صوت إذا أديرت على الظفر وحركت بالأصابع، وإذا صوتت في الندى فكيف في الجفاف، أهاضيب جمع أهضوبة: الرابية، والمطرة العظيمة القطر، المطافيل: ذوات الأطفال، الشوى: الأطراف، عرنان: واد واسع في الأرض منخفض يوصف بكثرة الوحش، مبقل: طلعت فيه البقلة.

[2] ــ هلال الجهاد، **جماليات الشعر العربي**، ص ٣٧٩.

[3] ــ أوس بن حجر، **ديوانه**، ق ٣٥، ب ٤٣ــ ٤٤، ص ٩٠.

يحمل البيتان مجمل موقف الشاعر المضمر من الأسلحة، إنها لدرء الأخطار، فهي عتاده في الحروب، إذا التهبت نارها، وحلّت الشدائدُ بالناس. إنّ السّلاح -كما يراه أوس- نعمة من الله أعطاها لإنسانَ، ليدافع عن نفسه، فالأعزل ضعيف، لا حولَ له ولا قوة.

لقد أظهرت وحدة السلاح في هذه القصيدة ثنائيات ضدّية، كان أبرزها ثنائية الحياة والموت، والضعف والقوة. وقد تبين لنا من قراءة هذه الثنائيات أنّ الصّور الشعرية يمكن أن تحمل ثنائيات ضدية لم يظهر لفظها، وقد كشفت تلك الصور عن رؤية الشّاعر للأسلحة، وللحرب، والاقتتال.

وسنحاول استكمال الصورة وجلاءها من خلال دراسة القصيدة السابعة والثلاثين من الديوان

ثانياً: دراسة القصيدة السابعة والثلاثين [1]:

في القصيدة تسعةٌ وعشرون بيتاً، خصّ الشّاعر وحدة السلاح بستّةَ عشرَ بيتاً منها، أوردها في معرض كلامه على ذاته، وفخره بقدرته على الخروج من المآزق و الصعاب [2]، فهي تلتقي في ذلك القصيدةَ الخامسةَ والثلاثين التي سبقت دراستُها.

تبدأ الوحدة ببيت شكل عتبة الدخول إلى صور الأسلحة، يقول فيه[3] :

تَخَيَّرتُ أَمراً ذا سَواعِدَ إِنَّهُ   أَعَفُّ وَأَدنى لِلرَشادِ وَأَجمَلُ

لقد تحصّن بقيم إيجابية يواجه بها الصعاب، من هذه القيم؛ القدرة والقوة، والعفاف والرشاد، وحسن التخلص.

ويقترب الفعل (تخيرت) في دلالته من الفعل (أعددت) الذي وجدنا أنه كان مفتاحَ الدخول إلى الكلام على عتاد الشّاعر المعنويّ والحربيّ. ومن قراءة شعر السلاح نجد أنه قد "تغيب لفظة (أعددت) وتبقى دلالتها، وهذا الغياب لا يلغي حضورها في المخيلة، وهيمنتها على أسباب تداعي صور الأسلحة"[4].

ثم يبدأ الشاعر باستعراض سيفه ذي الخطوط المزيّنة الذي صنعه ابن مُجدّع [1]:

---

[1] ــ أوس بن حجر، **ديوانه**، ق ٣٧، ص ٩٤.

[2] ــ **المصدر نفسه**، ق ٣٧،ب٥-٩-١٠، ص ٩٤ــ ٩٥.

[3] ــ **المصدر نفسه**، ق ٣٧، ب ١١، ص ٩٥. ذو سواعد: ذو وجوه ومخارج.

[4] ــ عبد الإله الصائغ، **الخطاب الإبداعي: الصورة الفنية**، ص ١٠٣.

وَذا شُطُباتٍ قَدَّهُ اِبنُ مُجَدَّعٍ لَهُ رَونَقٌ ذِرِّيُّهُ يَتَأَكَّلُ
وَأَخرَجَ مِنهُ القَينُ أَثراً كَأَنَّهُ مَدَبٌّ دَباً سودٍ سَرى وَهوَ مُسهِلُ [1]

لهذا السّيف صفاء، ورونق يتلألأ، ويبرق ويلمع، ويتوهّج، وقد عبّرت الجملة الخبريّة (له رونق) عن ثبات الصّفات في السّيف، وكأنها صارت جزءاً من متنه، وأظهرت جملة الصفة (ذريّه يتأكّل) معنى المعنى، فبدا السّيف لتوهجه، وكأن بعضه يأكل بعضه الآخر.

تظهر في صورة السّيف ثنائية الطبيعة والحضارة التي كنّا وجدناها في القصيدة الخامسة والثلاثين، في صورة القوس، فإن كان القوّاس، أو صانع القسيّ، هو الذي حوّل غصن شجرة القوس، و أنسنها، وذلّلها، فإن الحدّاد ابن مُجدّع هو الذي أبدع في تصنيع السّيف، وصقله، فأظهر ثقافته، بل ثقافة عصره، بترصيعه بالجواهر والحليّ، والنقوش، ليغدو براقاً بهياً في منظره، وقد تناهت الخطوط والنقوش على متنه بالدقّة حتى صارت تشبه الأثر الذي تتركه أسرابُ الجراد، وقد سرت على الأرض، حيث تزحف من سفوح التلال إلى السهول، وهذه الصورة شبيهة بصورة النمل التي وجدناها في القصيدة الخامسة والثلاثين [2]، وتظهر في صورة السّيف أيضاً ثنائية الحياة والموت فالسّيف أداة حرب تجتثّ الحياة، ولكنها أيضاً تدافع عنها وتحميها، وقد صار السّيف في هذه القصيدة صورة عن الطبيعة بحيويّتها، وحركة الكائنات فيها؛ فحركة الجراد ليلاً وانحداره من التلال والهضاب إلى السهول تعطي إيحاء بالحيوية والنشاط، ولكنها تشكل أيضاً إيحاءً بالموت، لأنّ الجراد يحوّل الطبيعة الخضراءَ إلى أرض يباب.

إنّ صورة الجراد تحمل دلالةً ضدّيّة، فحركة الجراد وسعيه، حياة وموت؛ حياة للجراد، وموت للطبيعة الخضراء، لذلك فهي قريبة في دلالتها من دلالة السيف الذي يتآكل ذريّه، فإن كان البريق في السّيف

[1] ـــ أوس بن حجر، **ديوانه**، ق ٣٧، ب ١٢-١٣، ص ٩٥. الشطبات جمع شطبة: وهي الطريقة من طرائق السيف، قدّه: قطعه وصنعه، ابن مجدع قين مشهور بصنع السيوف، الرونق: ماء السيف وصفاؤه وحسنه، الذري: التلألؤ واللمعان، يتأكل: يبرق ويلمع بشدة، الدبا: الجراد، ومدبه: طريق زحفه.

[2] - أوس بن حجر، **ديوانه**، ق ٣٥، ب ١٥، ص ٨٥.

وجهاً من أوجه الحياة، لأنه تحوّل بالنّار من فكرة الإحراق إلى النّور والإضاءة، فإنّه أيضاً وجه من أوجه الموت ؛ لأنّ السّيف الملتمع المصقول هو السّيف البتّار، القادر على قتل الحياة.

ومن الأسلحة التي اختارها أوس الدرع الواسعة يقول [١]:

وَبَيضاءَ زَغْفٍ نَثْلَةٍ سُلَمِيَّةٍ لَها رَفرَفٌ فَوقَ الأَناملِ مُرسَلُ
وَأَشبَرَنيهِ الهالِكِيُّ كَأَنَّهُ غَديرٌ جَرَت في مَتنِهِ الريحُ سَلسَلُ

صوّر درعه، لينة (زعف) واسعة، مستفيضة (نثلة) قديمة من عهد سليمان بن داوود (سُلميّة)، وهي طويلة سابغة، تفضل من لابسها حتى تقع على الأنامل (لها رفرفٌ فوق الأنامل مرسل).

وهذه الصفات وثيقة الصّلة بالحياة، فالبياض –كما سبقَ ذكره– إشراق، والاتّساع حماية لجسد المقاتل، وماءُ الغدير يتموّج حين تهبُّ عليه الرّيح فيشبه السّلسلة في حركته.

وتحمل صورة الدّرع ثنائية الطبيعة والحضارة، إذ يظهر الجهد البشري والثقافة الإنسانية فيها، فقد ألان الحداد حديدها، وطوّعه، وصقله، وجعله برّاقاً، يخدع الأبصار، فتبدو الدّرع كأنها غدير ماء، انعكست عليه أشعة الشمس، وهبّت عليه الريح فتموّج.

ومن الأسلحة التي اختارها الشاعر أيضاً الرمحُ الليّن المطواع [٢]:

مَعي مارِنٌ لَدنٌ يُخَلّي طَريقَهُ سِنانٌ كَنبراسِ النِهامِيِّ مِنْجَلُ
تَقاكَ بِكَعبٍ واحِدٍ وَتَلَذُّهُ يَداكَ إِذا ما هُزَّ بِالكَفِّ يَعسِلُ

تظهر ثنائية الصلابة والليونة في صورة الرمح، فهو على متانته، وقساوته لا يُتعب حامله، بل تلذُّ يدُ مَن يحمله بليونته، وطراوته، فلا يزعجها أو يضايقها.

[١] ـــ **المصدر نفسه**، ق ٣٧ ب ١٤ـــ ١٥، ص ٩٦. ببضاء: وهي الدرع التي لم يعلها الصدأ، الزعف: الدرع اللينة، النثلة: الواسعة المستفيضة، سلمية: نسبة إلى سليمان بن داود، أشبره: أعطاه إياه، الهالكي: الحداد أو الصيقل، سلسل صفة للغدير.

[٢] ـــ أوس بن حجر، **ديوانه**، ق ٣٧ ب ١٦ـــ ١٧، ص ٩٦.مارن يعني رمحاً لبناً، النبراس: السراج، النهامي: النجار، منجل: واسع الجراح، تقاك: اتقاك، وتلذه يداك: أي لا يثقلهما حمله، يعسل: يضطرب ويهتز.

ومن الأسلحة –أيضاً– القوس، وقد فصّل الشاعر في الحديث عنها، فتكلّم على قوّة صوتها الذي يشبه -عندما يُرمى بها – صوت الرّعد، وتكلّم على النّبت الذي صُنعت منه، فهي من شجر النبع الذي نبت في أعالي الجبال، في غيلٍ من أشجار النبع، والحثْيَل، والبان، والظيّان، والرّنق، والشّوحط [1]:

وَصَفراءَ مِن نَبعٍ كَأَنَّ نَذيرَها إِذا لَم تُخَفِّضْهُ عَنِ الوَحشِ أَفكَلُ
تَعَلَّمَها في غِيْلِها وَهيَ حَظوَةٌ بِوادٍ بِهِ نَبـعٌ طِـوالٌ وَحِثيَـلُ
وَبانٌ وَظَيّانٌ وَرَنـفٌ وَشَوحَطٌ أَلَـفُّ أَثيثٌ ناعِمٌ مُتَغَيِّـلُ

ثم تكلم على صنعها، وفصّل القول في ذلك، فقد كان قضيبها – بعد اقتطاعه من شـجرة النبـع – رطباً، طريّاً، فتُرك حتى يجفّ برهةً من الدّهر، ففي النهار كان الصانع يترله من أعلى العريش حـتى لا تصيبه أشعة الشمس فيجفّ وينكسر، وفي الليل كان يرفعه أعلى العريش.

ويسهب الشاعر في سرد قصة تصنيع القوس، ويبدو الجهد البشري في أجمل صوره؛ إذ نجد صـانع القوس يراقبها ويتفقّد مرونتها ليلَ نهار، ويَمضي حولان كاملان، من دون أن يملّ أو تفتر همّته، وكان حريصاً على أن يُبقيَ بعض قشرها عليها، حتى لا يبدو قلبها عارياً، مكشوفاً، فيتشقف، وحتى تصـبح أكثر صلابةً،

و يصبح قشرها الرقيق كقشر البيضة الرّقيق يحميه قشرها الغليظ [2]:

فَمَظَّعَها حَولَيـنِ ماءَ لِحائِها تُعالى عَلـى ظَهرِ العَريشِ وَتُنزَلُ
فَمَلَّكَ بِاللَيطِ الَّذي تَحتَ قِشرِها كَغِرقِىءِ بَيضٍ كَنَّهُ القَيضُ مِن عَـلُ

[1] ـــ **المصدر نفسه**، ق ٣٧، ١٨ـــ ١٩ـــ ٢٠، ص ٩٦ـــ ٩٧. النبع: شجر مرن تؤخذ منه القسي، نذيرها: صوتها، الأفكل: الرعدة الحظوة: القضيب الصغير ينبت في أصل الشجرة، والغيل: الشجر الملتف، النبع والحثيل من اشجار الجبال، وكذلك البان والظيان والرنف والشوحط، الأثيث: الكثيف المتشابك، وكذلك المتغيل.

[2] ـــ **المصدر نفسه**، ق ٣٧، ب ٢١ـــ٢٢، ص ٩٧. مظعت القوس: إذا سقيتها ماء لحائها، العريش: البيت ترفع عليه بالليل وتترل بالنهار لئلا تصيبها الشمس فتنفطر. ملك: شدد، الليط: القشر، القيض: قشر البيضة الغليظ، الغِرْقِىء: القشر الرقيق.

وينقلنا السرد إلى بعض المشاعر النفسيّة التي تنتاب الفنان بعد أن أكمل إبداعه، وصار عاشقاً له، يزعجه أن ينظر أحد إلى صنعه بازدراء، أو يغمضه حقّه، فيشكك في مهارته، أو أمانته، كأن يقول بعض المشكّكين: إنّ القوس التي صنعها كانت من شجر نبعٍ معطّل غير صالحٍ لصنع القسي"[1]:

وَأَزعَجَهُ أَن قيلَ شَتّانَ ما تَرى ... إِلَيكَ وَعودٌ مِن سَراءٍ مُعَطَّلُ

ويبذل الشاعر للحصول على هذه القوس كلّ ثمين، وهو الخبير بالأسلحة وجودها، فيدفع لصانعها ثلاثة أكسية مخططة من أفخر أنواع الثياب وزِقّاً أدكنَ، مملوءاً بعسل النحل [2]:

ثَلاثَةُ أَبرادٍ جِيادٍ وَجُرجَةٌ ... وَأَدكَنُ مِن أَريِ الدَبورِ مُعَسَّلُ

إنّ قصّة الحصول على القوس، وتعهدها بالرّعاية، والعناية، والتصنيع، والتزيين، تكشف جهد الإنسان في أنسنة الطبيعة، والتغلّب على صعابها بالعمل، والثقافة. ويمكن أن نعدّ نمط الحصول على القوس – الذي ظهر في كلتا القصيدتين وكأنه نصّ واحد– أحدَ الأنماط الأصلية [3]، أو الرموز الكلّيّة المترسّخة في الوجدان البشريّ [4] .

ويمكن أن نجدَ أنماطاً أخرى لرحلة السعي في الشعر الجاهليّ وذلك في قصّة جني العسل من أعالي الجبال، وقصّة استخراج الدرّة من أعماق المحيط، أو رحلة السّعي للوصول إلى الخمر في قُراها، وأسواقها. ففي كلّ هذه الأقاصيص يكون المنال سامياً، رفيع الشأن، ويكون المسعى إليه شاقاً، وعسيراً، ومحفوفاً بالأخطار؛ وكأن الإنسان وهو يصوّر مسعاه إلى مطلبه يبيّن جهده وقدرته على تجاوز صِعاب الحياة، حتى يؤسّس حياته كما يريد، ويرغب.

---

[1] ــ **المصدر نفسه**، ق ٣٧، ب ٢٣، ص ٩٧. السراء: النبع، معطل: غير صالح.

[2] ــ **المصدر السابق نفسه**، ق ٣٧، ب ٢٤، ص ٩٨. الجرجة: خريطة من الأدم كالخرج، الأدكن: يريد زقاً أدكن، الأري: العسل. الدبور: جمع دبر وهو النحل.

[3] ــ الأنماط الأصلية، وتعني: الحوافز الأصلية والفطرية في تخيّل الناس كافةً، كيفما كانت انتماءاتهم المجتمعية. ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، ص ٢٢٢.

[4] ــ "من أبرز الرموز الكلية: رموز الطعام والشراب، والسعي أو الرحلة من أجل شيء ما والضوء والظلمة والإشباع الجنسي" ينظر: نور ثروب فراي، تشريح النقد، ص ١٤٩.

ومن هذا الاستنتاج يمكن القول: إنّ قصة الحصول على القوس أو على الأسلحة تضمر في بنيتها العميقة رغبات الإنسان العربي الجاهلي في حماية وجوده، وتجاوز الأخطار، فلم يكن الوعي الشعريّ العربيّ في العصر الجاهليّ يرى الأسلحة أدواتٍ للقتل والتدمير، وإنما لحفظ الحياة وحمايتها من الجانحين غير الأسوياء الذين يضمرون الشرّ، ويسعون إليه.

وقد عبّر أوس بن حجر عن هذا الوعي في البيتين الأخيرين اللذَين جاءا في خاتمة كلامه على الأسلحة، فقال[1]:

وَذاكَ سِلاحي قَد رَضيتُ كَمالَهُ ... فَيَصدُفُ عَنّي ذو الجُناحِ المُعَبَّلُ

يَدُبُّ إِلَيهِ خاتِياً يَدَّري لَـهُ ... لِيَفقُرَهُ في رَميِـهِ وَهـوَ يُرسِلُ

الخاتمة:

بدا العتاد الحربي في شعر أوس بن حجر، وكأنه معرض فنّيّ لإظهار المهارة الفنّيّة والزينة؛ فقد علته النقوش والتصاوير، فكان صورةً حية للطبيعة بجمالها، ورونقها، وحركتها، ومطرها، وبردها، وسهولها، وروابيها. شاهدنا فيه أسراب النمل صاعدة، هابطة، وأسراب الجراد تتحرك مسرعةً إلى الوديان الخضر، واستمعنا إلى صوت الرّيح فيه، وهي تداعب برقّة مياه الغدران.

لقد نزع أوس الجانبَ الوحشي من الطبيعة، فالقساوة صارت ليونةً، ولدونةً ومرونةً، و لم يعد السلاح خشناً فظاً، قاسياً، إذ صارت اليد تلذُّ بلمسه، فلا يزعجها، أو يضايقها بصلابته.

وهو في ما قدّمه من تصوير رائع للأسلحة الحربيّة، كان يتعالى على الحرب الشيطانيّة على "أمّ الرُّدين" أو "أمّ قشعم" التي تغتال الرّجال الذين وقعوا في شراكها، وتحصرهم في ضيق من العيش، وضنك، وكذلك كان يتعالى بفنّه الشّعريّ على نار الحرب، ويسكت فحيحها، ولهيبها بماء الغدران، وأشعة الشمس الذهبيّة الدافئة.

[1] ـــ أوس بن حجر، **ديوانه**، ق ٣٧، ب ٢٦ـــ ٢٧ ص ٩٨. صدف عنه صدفاً وصدوفاً: أعرض ومال، الجُناح بالضم أراد الميل، وبالفتح أراد العضد، والمعبل الذي معه معابل جمع معبلة: نصل طويل وعريض.الجُناح: الميل، ذو الجناح: كناية عن الشخص غير السوي، الخاتي: الخاتل، يدّري: ينسلل، ليفقره: ليوهي فقاره.

إنه بهذا الوعي الجمالي كان يعبّر عن ثقافته، وثقافة معاصريه، وسابقيهم، ممّن لوعّتهم الحروب، وذاقوا مرارتها وتجرّعوا ما تخلّفه من أسى، ودمار، ولوعة، وقطع لأواصر المحبّة.

لقد كانت صورة السّلاح في شعر أوس أشبه بلحظة حلميّة، أو بحلم من أحلام اليقظة، استراحت من خلاله النّفس وهدأت، ولو إلى حين.

قائمة المصادر والمراجع:

١ـــ ابن أبي سلمى، زهير، **شعره**، تحقيق د. فخر الدين قباوة، الطبعة الثالثة،بيروت: دار الآفاق، ١٩٨٠ م.

٢- ابن ثابت، حسان، **ديوانه**، تحقيق د.سيد حنفي حسنين، مصر: دار المعارف، د. ت.

٣- ابن حجر، أوس، **ديوانه**، تحقيق د.محمد يوسف نجم، الطبعة الثالثة، بيروت: دار صادر، ١٩٧٩م.

٤- ابن الخطيم، قيس، **ديوانه**، تحقيق د. ناصر الدّين الأسد، الطبعة الثانية، بيروت: دار صادر، ١٩٦٧ م.

٥- ابن معد يكرب الزبيديّ، عمرو، **شعره**، جمعه ونسّقه مُطاع الطرابيشي، الطبعة الثانية، دمشق: مجمع اللغة العربية ١٩٨٥ م.

٦- ابن منظور، محمد بن مكرم، **لسان العرب**، مصر: دار المعارف، د. ت.

٧- أبو ديب، كمال، **الرؤى المقنّعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي**، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٨٦ م.

٨- الأعشى الكبير (ميمون بن قيس)، **ديوانه**، تحقيق د. محمد محمد حسين،الطبعة السابعة، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٣ م.

٩- امرؤالقيس بن حجر، **ديوانه**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعةالخامسة، القاهرة: دارالمعارف، د.ت.

١٠- بلوحي محمد، **بنية الخطاب الشعري الجاهلي، في ضوء النقد العربي المعاصر**، الطبعة الأولى، دمشق: اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٩ م.

١١- الجندي، علي، **شعر الحرب في العصر الجاهلي**، بيروت: دار الفكر العربي، د. ت.

١٢- الجهاد، هلال، **جماليات الشعر العربي**، الطبعة الأولى، بيروت: مركز دراسات الوحدة، ٢٠٠٧م.

١٣ ـــ الديوب، سمر، **مصطلح الثنائيات الضدية**، عالم الفكر، العدد (١)، ٢٠١٢ م.

١٤ــ ساميول، نيفين، **التناص ذاكرة الأدب**، ترجمة د. نجيب غزاوي، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٧م.

١٥ــ الصائغ، عبد الإله، **الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية**، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي ١٩٩٧ م.

١٦ــ الضبّيّ، المفضّل، **المفضليات**، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، الطبعة الخامسة، بيروت: د. ت.

١٧-علوش، سعيد، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥ م.

١٨- فراي، نورثروب، **تشريح النقد**، ترجمة د. محمد عصفور، الطبعة الأولى، عمّان: الجامعة الأردنية، ١٩٩١م

التعبير الصوفي ومشكلته في مرآة النقد

الدكتور وفيق سليطين•

الملخص

يعدُّ كتاب د. عبد الكريم اليافي " التعبير الصوفي ومشكلته " علامة متقدمة في سياق الدراسات الجامعية التي عُنيت بدراسة التعبير الصوفي وبحث خصائصه الذاتية؛ إذْ يعود تاريخ نشر العمل المذكور إلى سنة (١٩٦٣)، عندما كان جزءاً خاصاً من كتاب اليافي الموسوم بـــ " دراسات فنية في الأدب العربي ".

يتناول هذا البحث عمل اليافي المشار إليه بالتعريف، والمناقشة، والنقد، والاستخلاص، وهو ـــ إذ يوجّه إلى تعرّف قيمة الكتاب ـــ يكشف، في الآن ذاته، عن محددات الطابع التعليمي الذي وسم التناول، وقيّده في إطار استراتيجيته الخاصة. ومن هنا تتأتى أهمية المساءلة النقدية لجوانب العمل، في منحى فتح إشاراته المقيّدة على آفاق التجاوز المتلامحة وراء طوابع التقييد المدرسي، وفي منحى تخطّي إجراءات المسح، والتتبّع، وإفراد الخيوط الظاهرة، نحو الغوص، عميقاً، وراء الأهداف المباشرة: الإبلاغية، والتوصيلية، التي حكمت دراسة اليافي في معالجة أسلوبي التعبير الصوفي: الأسلوب التجريدي، والأسلوب الرمزي، على نحو ما تمخضه النتائج المثبتة في ختام البحث.

كلمات مفتاحية: التعبير، الصوفي، التجريد، الرمز، البيداغوجية.

المقدمة

ينعقد هذا البحث لتناول واحدة من التجارب التي انطوت على بحث شيء من هذا القران بين الشعر والتصوف، أو التفتت إليه وأولته قدراً من العناية، بحسب المقتضيات والغايات التي تؤمّها وتنهد إليها.

• ـــ أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية.

تاريخ الوصول: ١٣٩١/١١/١٤هـ.ش= ٢٠١٣/٠٢/٠٢م   تاريخ القبول: ١٣٩٢/٠٣/٠٨ هـ.ش= ٢٠١٣/٠٥/٢٩م

هذه التجربة هي تجربة الدكتور "عبد الكريم اليافي" الذي خصّص قسماً من كتابه الموسوم بـــ "دراسات فنية في الأدب العربي" لبحث موضوع "الرمز في الشعر العربي"، وقد شغل ما جاء تحت هذا العنوان الصفحات الممتدة بين (٢٥٥) و(٤٣٣) من صفحات الكتاب المشار إليه في طبعته الجديدة الصادرة عن مطبعة دار الحياة عام ١٩٧٢ م، علماً أن الكتاب كان قد صدر، قبل ذلك، في طبعته الأولى عام ١٩٦٣ م. وبعد عقود من الزمن أعاد "اليافي" تفريغ هذا القسم، الذي نتوقف عنده، في كتاب مستقلّ جعله بعنوان: "التعبير الصوفي ومشكلته" [1].

انطلاقاً من الإشارات الابتدائية، التي تتصدّر الطبعة، لا يخفى أن الكتاب هو كتاب جامعي، ينصرف القصد فيه إلى غايات تعليمية، تؤكدها فصول الدراسة والخطّة التي تحكم تنظيم أجزائها. ويأتي، قبل ذلك، ما ينصُّ عليه المؤلف في " توطئة " البحث بقوله: " ولا ندّعي أننا استنفدنا البحث فهو واسع لا ساحل له، ولكنّا ندّعي أننا جلونا أموراً جديدة فيه كنا بسطناها قبلاً في كتابنا "دراسات فنية في الأدب العربي" منذ سنة ١٣٨٢هـ ـــ ١٩٦٣ م. ولعلّها تعين المريد على تفهم تلك الأساليب، وتزوّده بالقدرة على تبيّن مقاصدها وإنارة بعض مشكلاتها".

يتناول "اليافي" في بحثه هذا جانبين متقابلين من التعبير الصوفي، هما: الأسلوب الرمزي والأسلوب التجريدي،ويتولى بيان ذلك في الشعر الصوفي على نحو خاص، وإن كان يعرض، قبل ذلك في حديثه عن الرمز، لشواهد من الكلام المنثور، يتوقف عندها لمزيد من الدعم والتأكيد والاستخلاص.

على المستوى النظري، يعنى "اليافي" بإيراد بعض التعريفات الخاصة بالرمز، كما يعنى بإبراز الفروق بين الرمز واللغز، وبين الألغاز والملاحن، وبين الرمز والإشارة، ويفرد لذلك صفحات واسعة، يدرج فيها شواهد مختلفة من التراث العربي شعراً ونثراً. ولا شك أن هذا التوسع في العرض يأتي على حساب التعمّق في بحث المشكلة الأساسية، مشكلة التعبير الصوفي، اكتفاءً بما تتطلبه الغاية التعليمية. وذلك ما يبدو أيضاً من خلال التوسع في الكلام على وجوه البلاغة، أو أقسام من البيان والبديع، يتخللها عرض

[1] ـــ اليافي، عبد الكريم، *التعبير الصوفي ومشكلته*، د. ط، دمشق: منشورات جامعة دمشق، ١٤٢٠ ـــ ١٤١٢ هـ، ١٩٩٩ ـــ ٢٠٠٠م.

لوفرة من الشواهد المناسبة. وهو ما يجعل التمدّد الأفقي يطغى على مقتضيات الحفر الرأسي والتركيز العمودي في تناول مركز البحث الخاصّ بمشكلة التعبير الصوفي.

وعلى المستوى التطبيقي، نجد مصداقاً لذلك في توقف الباحث عند الشواهد الخاصة بالألوان والتقسيمات ووجوه الاستخدام، التي يأتي عليها، ويتناولها بغير قليل من الشرح والتفصيل. ومنها شواهد موصولة بعادات الشعراء العذريين في كتمان الحبّ، وأخرى تلزم الشعر السياسي، الذي سلك فيه الشعراء مسلك الإخفاء والستر، فجاءت أقوالهم في شكل الرمز، ولا سيما في استهلال القصائد، الذي يعدّ تهيئة للأغراض، كقول " عبيد الله بن قيس الرقيات ":

بشَّر الظبي والغرابُ بسعدى   مرحباً بالذي يقول الغرابُ

وهو مطلع لقصيدة يعرّض فيها بعبد الملك بن مروان، ومثلها أيضاً قصيدة يزيد بن ضبّة، التي يصوّر فيها حاله مع هشام بن عبد الملك، فيستهلّها بقوله:

أرى سلمى تصدُّ وما صددنا   وغيرَ صدودها كنّا أردنا
لقد بخلتْ بنائلها علينا   ولو جادت بنائلها حمدنا
وقد ضنّتْ بما وعدتْ وأمستْ   تغيّر عهدها عمّا عهدنا

وهكذا يمضي اليافي، متدرجاً، في بسط موضوعه، وفي بناء أعمدته، وشبك لبناته، حتى يستوفي كلامه، من بعد، على جانبي التعبير الصوفي: التجريد ممثلاً بالحلاج، والرمز ممثلاً بابن الفارض.

الاستراتيجية البيداغوجية وحدود التناول:

يصدّر اليافي أولاً رأي هيغل الذي ينصّ على أن " الرمز الصرف إلغاز في ذاته. ومعنى ذلك أن الوصف الخارجي الذي يشفّ عن المعنى العام يبقى متميزاً عن هذا المعنى تميّزاً يحوم الشك معه دائماً حول حقيقة الدلالة التي ترتبط بالشكل" (١)، ويسوق في مكان آخر ما يذهب إليه بعض المفكرين الحديثين من إنشاء الفرق بين الإشارة والرمز، باعتبارهم الرمز حاصلاً عندما يقع شبه بين المرموز به

[1] ـــ اليافي، عبد الكريم، **التعبير الصوفي ومشكلته**، ص١.

والمرموز إليه، ومنهم من يقابل بين الرمز والإشارة، من حيث إن الرمز يمثّل تصوّراً، بينما تدلّ الإشارة "على أمر مفرد أو شيء معيّن أو تحفز على فعل" [١].

وعلى الرغم من هذا الالتفات إلى إبراز الفروق بين التسميات الاصطلاحية، فإن الباحث ينصّ على تجاوزها في صدوره عن نظرة عامة تتسع بدلالة الرمز، متجاوزة تلك الفروق والتحديدات الخاصة التي تميزه من غيره الذي يلتقي به في الإطار التعريفي العام. فبعد أن يورد رأي ابن عربي القائل: " إن الرموز والألغاز ليست مرادة لنفسها، وإنما هي مرادة لما رمزت إليه ولما ألغز فيها [٢]، يقول: " ونحن نتناول موضوعنا من هذه الوجهة، فننظر إلى التعبير عن الأفكار والمعاني بأسلوب من الأساليب غير المباشرة، ونتسمَّح باستعمال الرمز، ونتوسع بدلالته متجاوزين نطاقه الخاصّ " [٣]، ويكرّر ذلك على سبيل التأكيد بقوله: "فنحن هنا نجري بهذا الاعتبار مع ابن عربي، ومع الفيلسوف هيغل الذي قدّمنا قولاً له في هذا الشأن، ومع المفكّر الأمريكي الحديث توماس مونرو في عدم تفريقه بين الرمز والإشارة عند بحثه لقضية الرمز" [٤].

ومن البيّن أن ما آثره اليافي وجرى عليه في هذا النهج هو من متعلقات الاستراتيجية البيداغوجية، التي تحكم التناول، وتطوّعه لأغراضها الخاصة، وغاياتها المؤمّلة، التي تلفت إليها، وتعنى بإبرازها، في جهد واضح يؤكد مسعاه، بمقدار أو آخر، فوق أهمية السبر التخصصي، والاستقصاء البحثي، والتحديد المفهومي.

إن حرص اليافي على بسط المقدمات، وعلى الانتقال المتدرج بين الفقرات، مع استيفاء متطلبات الشرح والتعليل في التمثيل لصور البيان وأساليب الاستخدام وما يصاحب ذلك من نظرات في الشواهد المختلفة، التي تمثل آنات متتابعة وقطاعات متجاورة من التراث الأدبي والفكري، يتناولها بالإيضاح والشرح والتعليق، كل ذلك جعل اللغة الواصفة أو الشارحة تتمدّد بقصد الإفهام وتجلية

---

[١] ــ **المصدر السابق،** ص١٧.

[٢] ــ **نفس المصدر**.

[٣] ــ اليافي، عبد الكريم، **التعبير الصوفي ومشكلته**، الصفحة السابقة نفسها.

[٤] ــ **المصدر السابق،** ص ١٧ ــ ١٨.

السياق، وهو ما قاد، على نحو ما، إلى تعليق الجهود الحفرية، في الاستثمار وتركيب المعطيات، لإنتاج أسئلة نوعية تمضي بالبحث إلى الكشف عن المناطق الغائرة والتحويلات العميقة التي يفتح عليها الرمز الشعري عموماً، والرمز الصوفي خصوصاً[1]، بل ربما كان كفّ مثل هذه الأسئلة، اكتفاءً بالإلماحات السريعة ـــ وهي على جانب من الأهمية ـــ مطلوباً بدلالة ما تضمره أو تعلنه استراتيجية البحث من ضرورات الوفاء بحقّ الجانب التعليمي، من خلال التأطير المدرسي في دوائر العرض والتقديم المتسلسل لحلقات الموضوع في منحى التحول من العام إلى الخاص، ومن الشعري إلى الصوفي، بحيث تتضح معه كيفية تأسيس الثاني منهما على الأول، وتتبدّى مكامن الوصل والقطع بين الجانبين في عمليات الإبلاغ التي تُسلس قياد الموضوع، وتوفر إمكانات الاستجابة لأفق التلقي العام.

في معرض التعريف بمصطلحات المتصوفة، يثبت الباحث بعض أقوالهم، مستعيناً بما جاء في الرسالة القشيرية، ثم ينتهي إلى التعليق على تلك الأمثلة بقوله: " وهكذا تتعاقب المعاني المجرّدة والصور الحسية في كلام المؤلف، "ويستعين النثر في الحين بعد الحين بالشعر، لتقريب المقصود من الأفهام " (٢).

وبعد شرح لعدد من الألفاظ الاصطلاحية، وتوضيح لطرائق الصوفية في الاعتماد على التمثيل الحسي المأخوذ من العالم الخارجي، يستخلص اليافي "أن المتصوفة كثيراً ما يعتمدون الصور الحسية، ليعربوا، بالتنويه بها، عمّا يقاربها من تجاربهم المعنوية المحض. وأكثر هذه الصور مأخوذ من مجال حبّ الإنسان للإنسان، ومن ملذات الحياة الدنيا، وإن كان مرادهم منها يتجاوز ذلك كلّه" (٣).

ومثل ذلك أيضاً ما يقرره في أثناء كلامه على التجريد عند الحلاج، في مقابل الرمز عند ابن الفارض. يسوق للأول قطعة من فكره الصوفي القائل بالتنزيه، ويتخذ منها شاهداً على أسلوبه، ثم يعلّق عليها فيقول: " أرأيتَ إلى هذا النصّ الفكري المجرّد كم يحرص مطلق الحرص على التنزيه، ويمنع أي ملابسة أو اتصال بالموصوف، ولو بالأوهام أو بمجرد الألفاظ والضمائر، فكيف بالصور والتشابيه

---

[1] ـــ لمزيد من الاطلاع، ينظر:

ـــ جودة، عاطف، **الرمز الشعري عند الصوفية**.

ـــ منصف، عبد الحق، **أبعاد التجربة الصوفية**.

[2] ـــ اليافي، عبد الكريم، **التعبير الصوفي ومشكلته**، ص٤٨.

[3] ـــ **المصدر السابق**، ص٥٢.

وغيرها!" [١]. وبالمقابل نراه، إذْ يحاول أن يجلو خصائص شعر ابن الفارض، يسجل انطباعاته في كلام هو قطعة من الإنشاء الأدبي، يقول فيها: "في قصائد ابن الفارض الصوفية تنطلق عاطفة ملتهبة بالحبّ، عبقة بالوله، تضوع كما يضوع الأريج الفاغم يستحوذ على النفس وينقلها إلى جواء جديدة لا تفهم إلا بالنظر إلى أنها صوفية. فهو لا يصف بالتدقيق أحواله النفسية، وإنما يغنيها غناءً، ويحاول أن يوحي إلينا بها في هذا الغناء المحترق المتولّه" [٢].

ترى ألا نجد، من خلال ما تقدّم، أن تجربة اليافي هذه، على أهميتها، تحت منحى المسح الظاهري في تناول موضوعها ؟ وأن صاحبها اكتفى بتقديم إجابات وتوضيحات أكثر من عنايته بإثارة الأسئلة عن طبيعة التعبير الصوفي وعن أبعاده ورؤاه الخاصة وانشغالاته القصوى؟

إذا صحّ ذلك، عموماً، كان لنا أن نسجّل على الأداء الرفيع للأستاذ أنه ــ على الرغم من توفّره على الأخذ بالمنطلقات الموجهة للدراسة، وعلى الاستجابة للغايات المحكومة بها ــ لم ينطلق وراء هذه الحدود، و لم يذهب بعيداً إلى الغوص على صلة الشعر الصوفي العميقة بالمنابع الحيوية التي تشدّ الإنسان نحو الأصول الثاوية في الغور خلف ركام اليومي والمعتاد، بحيث يجعل من صمت اللغة الصوفية، أو التعبير الصوفي كما يقول، تعليقاً لمجراه، وانفتاحاً على ما بعده من سرّ الوجود المحتجب وأبعاده الغائرة[٣].

التناول الخارجي المحيطي ودلالاته العامة:

يغلب على دراسة اليافي طابع التناول الخارجي، الذي يجري فيه التركيز على الجوانب المختلفة التي تؤطّر الإنتاج النصيّ. وفي هذا المسعى البحثي الإطاري يترجّح البعد التعريفي الخاصّ بإبراز العوامل المؤثرة في نشوء الظاهرة واستوائها، ومن ثمّ يكون الإمساك بمنحى خطّها التطوري وأشكال اعتمادها اللاحقة. فهو، إذاً، ضرب من التناول غايته الإلمام بالمحيط الثقافي للنصوص والظواهر، وبما دار حول

---

١ ــ **المصدر السابق،** ص٧٠.

٢ ــ **الصدر السابق،** ص٨٤.

٣ ــ ينظر: سلبطين، وفيق، **الشعر والتصوف،** ص ١٣ ــ ١٤.

ذلك من أشكال الصراع على السلطة والحقيقة، مما كان له الأثر البيّن في تشكّل الظاهرة المدروسة، وفي إنتاج شروط استقرارها، وتعليل طرائق حضورها واستخدامها.

على هذا النحو يبدأ صاحب كتاب " التعبير الصوفي ومشكلته "بعرض تأريخي لظاهرة الاستخدام الرمزي، فيتناول بحثها من داخل حقل الثقافة الأدبية أولاً، موضّحاً سبل التعبير الرمزي، بما يجمع بينها ويفرّق، ثم يتجه إلى تحديد الأسباب الداعية إلى هذا الاستخدام. وهنا يجري التنبيه على الخصوصيات المرجعية، التي شهدت ولادة الظاهرة أو احتضنتها ووقفت وراء نموّها وازدهارها.

من أمثلة ذلك أنه يستعين بإيراد كلام السيوطي في " المزهر " على الألغاز والملاحن، وبما نصّ عليه علماء البيان والبديع، وبما ذكره صاحب " المثل السائر " في الحكم على المعاني وتأويلها. وفي تعليل أسباب الكتمان وإيثار الإشارة على العبارة يلجأ إلى مدارس التحليل النفسي، فيتوقف عند "كارل غستاف يونغ" ويبسط بعض ما قال به في قضايا الشعور واللاشعور. ثم يعرّج على استخدام الرمز عند بعض الفرق الدينية الباطنية بقصد التقية والتستّر، فقد كانت عندهم كما يقول " ألفاظ يستعملونها بينهم هي في الحقيقة رموز يلغزون بها إلى مقاصدهم. وقد أشار إلى " هذه الرموز الغزالي في كتابه (فضائح الباطنية وفضائل المستظهرية)"[1]. وهكذا يمضي في تعقب فكرة طيف الخيال عند بعض الشعراء، ليبين كيف فسح الصوفية المجال لمثل هذه الفكرة في كلامهم، ويتخذ من ذلك مناسبة لمناقشة موضوع "الرؤية" عند علماء الأصول، فيشير إلى اختلاف المواقف بين المعتزلة والحنابلة والصوفية، ومن ثم ينتقل إلى دراسة الرمز عند الفلاسفة.

يساوق هذا النهج عند اليافي ما يذهب إليه في استمداد تعليل الظاهرة من خارجها. وهنا نراه يعلّل الفن بالمجتمع، أو يطابق بين الخصائص الفنية والمراحل الاجتماعية، فيقول: "ولا شك أن قصد الزينة والزخرف في البيان، إنما يوازي تطوراً اجتماعياً عميقاً في الحضارة يحتاج إلى استقصاء تاريخي طويل. ومن المناسب أن نربط، في الحين بعد الحين، بين الخصائص الفنية والمراحل الاجتماعية "[2].

[1] ــ اليافي، عبد الكريم، **التعبير الصوفي ومشكلته**، ص٣٧ ــ ٣٨.

[2] ــ **المصدر السابق**، ص ٢٦.

وعلى الرغم من هذا الإقرار، فإن اليافي لا يركن إلى إنتاج هذه المطابقة. وما محاولة التملّص منها إلا دليل اعتماده لها في سياق التقريب والإفهام وبناء المشابهة التي تفي بغاية المنظور البحثي الواضح في الدراسة الموجَّهة؛ ذلك أنه لا يلبث أن يعقبها بإشارته الذكية، الدالة على بعد النظر والاحتراز النقدي، إذْ يقول: " على أن شرح شيوع تلك المحسنات البديعية بالأسباب الاجتماعية وحدها غير كافٍ، فلا شكّ أن الفن نفسه يحمل في تضاعيفه بذور تطوّره " [1].

لكنّ ما يبدي عنه اليافي، في إشارته السالفة، من عمق النظر النقدي لا يغيّر هنا في منهج التناول الذي يستنيم إلى تقديم موضوعه بدلالة الخارج، بحثاً وتعليلاً؛ ولهذا كانت الشواهد تمرّ عرضاً، أو تستدعى لتصديق المقولات، فيجري عرضها للتسويغ والتدليل، ويتوقف الباحث عند أكثرها للإشارة إلى موضع الاستشهاد بها توقفاً يفي بمقاصد التعريف والإبانة وخدمة السياق المؤسَّس والأفكار المبحوثة وزاوية النظر المتخذة منطلقاً للرؤية والدرس.

ومن دواعي ما يعتمده اليافي، في نظرنا، أن هذا النهج البحثي المعمول به يفتح العلاقة مع المحيط الثقافي للنصوص والظواهر، فينتج ضرباً من المعرفة بالجانبين معاً، أو يزاوج بين إنتاج المعرفة بالظاهرة وإنتاج المعرفة بسياقها التاريخي والاجتماعي والثقافي، وهو يتيح السبيل إلى تلبية المقاصد والحاجات التي ينهض البحث من أجلها، ويعمل على إشباعها، فيوفر سبل الاستجابة لها في قنوات التوصيل الميسّرة، بما من شأنه أن يهيّئ الأرضية المعرفية الضرورية، من خلال توطيد الركائز الأساسية، التي تمكّن نشاط التقبّل في الموقف التعليمي، وتؤمّن تغذيته بالإلمام العام بالسياقين الخارجي والداخلي للظاهرة المدروسة.

من هنا تتأتّى ملاحظة أن هذا الجانب يتعاضد مع ما تقدّمه في الفقرة السابقة، بحيث يغدو فعلاً داعماً للاستراتيجية البحثية، في الوقت الذي يبدو فيه متفرعاً منها، ومشبوكاً بها على نحو عميق، يسبغ على العمل طابع التماسك والانسجام، الذي تتأتّى عنه قوة الربط، وتتحقق به خاصية الاتساق الذاتي. ويمكن تلخيص توجّه اليافي هنا بقوله: " وإذا عمد الصوفي إلى التعبير فلا بدّ له ــ في تجربة ذوقية عميقة مفردة شديدة الاستحواذ على النفس ــ من أن يحاول، فيستنفد طاقات الحرف كلها،

---

[1] ــ عبد الكريم اليافي، **التعبير الصوفي ومشكلته**، ص ٢٧.

ويستترف أنواع دلالات الكلمة، وتفاوت إيماءات اللفظ، وتشعّب طرق البيان، معولاً في ذلك على ثقافته، وعلى التراث الفكري والأدبي الذي انتهى إليه " [١].

الإلماعات النقدية والتقييد المدرسي:

في تأمل كتاب اليافي " التعبير الصوفي ومشكلته " يتعين على المرء أن يأخذ بالحسبان الغاية التي يرومها المؤلّف، وهي التي تتحدّد بها المنطلقات، وتتقرّر، على أساسها، كيفيات التعامل مع المعطيات. وذلك ما يجلوه اليافي في توطئة الكتاب بقوله: " غايتنا في هذه الرسالة أن نجلو جانبين متقابلين من التعبير الصوفي ما انفكّ يلمُّ بهما ويترجّح بينهما، وهما الرمز والتجريد أو التشبيه والتتريه أو الإشارة والتصريح ". ويبدو أن حرص اليافي على إبراز هذا التوضيح والنصّ عليه في صدارة عمله يعكس من جانبه، ضمناً، أن هناك حدوداً تلزمها الدراسة، وتتوقف عندها، وتتقيّد بها. ويعني ذلك، في الآن نفسه، أنه ينبّه على ضرورة الأخذ بهذا البيان في أفعال الاستقبال والتلقي النقدي لهذه التجربة.

وعلى الرغم من معرفة اليافي بحدود الدراسة المبيّنة وحرصه على إشباع غاياها من داخل هذا الإطار، فإن تبصّراته العميقة ورؤاه المتجاوزة كانت ما تفتأ تنسرب من سلاسل العبارة، وتمنح قوة إشعاع تنطلق وراء حدود السياج المقيِّد لدائرة البحث، وتلهم النظر النقدي، من بعد، أن يمتدّ بها، ويفضّ مكنونها، ويستهدي بشرارها، إذا ما أراد المضيّ بالبحث شوطاً أبعد، وإذا ما عقد العزم على كشف الأعماق التي يمكن أن يفتح عليها في مسعى آخر من التناول، يجوز التحديدات الخاصة بهذه التجربة الاستكشافية لجانبي التقابل في موضوع "التعبير الصوفي".

سوف نكتفي، ههنا، بالتوقف عند بعض إلماعات اليافي التي يجري كفّها، امتثالاً لضوابط الدراسة، واستجابةً للغايات الموضوعة لها.

أ ــ في معالجة التجريد الصوفي:

في كلامه على التعبير الصوفي، يتساءل اليافي: "كيف يقول الصوفي ما لا يقال ويصف ما لا يوصف"؟، ويذكر، في أثناء بسط التجربة الصوفية وتحليل بعض لحظاها، أن الصوفي يدرك أن أسرار تجربته "تتأبى على أدقّ أساليب البيان، وتتصعّب على أغنى وسائل التعبير، وتتعاص على ألين وجوه

---

[١] ــ **المصدر السابق**، ص ٥٩.

القول. وعندئذ يتكلم فإذا هو لا يكاد يبين، وينطق فإذا هو إلى العي والفهاهة أقرب منه إلى البلاغة والفصاحة، ويحاول أن يترجم فإذا هو يتلكأ ويعيد ويتمتم ويجمجم"[١].

هذه اللغة ــ الجمجمة تتصل برفض أساليب البيان، لانغلاقها دون ما يشعر الصوفي بالرغبة في قوله، كما تتصل، من جهة ثانية، بالبحث عن لغة خاصة من طبيعتها الصمت عن العبارة. وهنا تتعين مشكلة التجربة الصوفية تجاه اللغة من حيث هي ضرورة وعائق في آن معاً. لكنّ اليافي يكتفي بتسريب هذه اللمعة في إشارته إلى خاصية الكلام الصوفي، فلا يتوسع في بحثها، ولا يحفر على أسئلتها، ليعود إلى متابعة السياق الشارح الذي يفي بمقتضيات الموقف التعليمي.

وعندما يتحدث عن التجريد، ممثلاً بأسلوب الحلاج، يتوقف عند قصيدة له، منها هذه الأبيات:

لبيّك لبيّك يا سرّي ونجوائي لبيّك لبيّك يا قصدي ومعنائي
أدعوكَ بل أنت تدعوني إليك فهل ناديتُ إياكَ أم ناجيتَ إيائي

(.........)

حبّي لمولاي أضناني وأسقمني فكيف أشكو إلى مولاي مولائي
إني لأرمقه والقلب يعرفه فما يترجم عنه غير إيمائي

في التوجيه نحو هذا الشاهد من شعر الحلاج، يقول اليافي [٢]: " فلنقرأ هذه القصيدة العجيبة الفريدة في هذا الباب لهذا الشاعر الصوفي في ديوانه، نجده في غمرة وجده ينشد، فإذا نشيده استجابة ودعاء وتمتمة وعيّ وإعياء. ثم كأنما يفيق من هذه الغمرة الشديدة، فهو يرثي لنفسه وينوّه بحبه، فإذا كلّ بيانه وترجمته إيماء ".

هذا القول الكثيف المقتصد ينعطف على ما بدأنا به من إشارات اليافي في هذه الفقرة؛ فكلام العيّ هو كلام الغياب عن الواقع والمعقول. والاختلاط الذي يقوم به الكلام، هو من طبيعة التجربة في غموضها واختلاط أعماقها، فكأن نقض مبدأ الانفصال فيها، وهدم صور التعيّن المستقلة واحدها عن

١ ــ اليافي، عبد الكريم، **التعبير الصوفي ومشكلته**، ص ٦٣.

٢ ــ **المصدر السابق**، ص ٧١.

الأخرى في الظاهر، يستدعيان لغة من هذا الطور، لا تفضي ولا تنتهي في مدلولات محددة؛ لأنها تصل بما لا ينتهي، وتكونه في طبيعتها القولية ذاتها، فهي لغة إيماء مجالها خارج عن " الحرف " تبدي ولا تقطع، وتشفّ فلا تستنفد.

ومن هنا كانت الترجمة بها تزيد المشار إليه بعداً في عملها على تقريبه، وتزيده غموضاً في معراجها اللغوي إليه، بلغةٍ هي من خارج طور اللغة.

وبمثل ذلك، يمكن الغوص على ما تكنّه حدوس اليافي التي تنقدح على شكل ومضات مفاجئة في سياق الدراسة، كما في التعليق الذي يسجله على شاهد آخر، فيقول [١]: " ألست تجد أن التعبير شديد التجريد، وتعجب لهذه الكلمات من دون شكل ولا نطق ولا صوت، ثم تحار في الحبيب ذي الصفات المتقابلة المتضادة، لا تناله رسوم الصفات ولا غيرها ".

لا شكّ في أن هذه اللغة التي تنفر من محددات اللغة، هي اللغة الصوفية بامتياز، لكن اليافي بدلاً من أن يذهب بعيداً في الحفر والاستقصاء والتأويل، نراه، على خلاف ذلك، سرعان ما يلقي بهذه اللمع، أو سرعان ما يقدح زناد هذه الحدوس، ليعود، بعد ذلك، إلى متابعة سياق التناول المحكوم باستراتيجية "البيداغوجية" كما ذكرنا من قبل.

ومثال ذلك ما يكتفي به، عقب إيراد قصيدة الحلاج، التي أثبتنا بعض أبياتها، إذْ يقول [٢]: " انظر إلى استعماله اسم الفعل (لبيّك) وتكريره له، فكلّ ما يفيده هو الاستجابة مع الحركة الدالة عليها. وتأمل هذا التقابل: أدعوك بل أنت تدعوني (...) وكذلك (أدنو فيبعدني خوفي فيقلقني شوق). مثل هذا التقابل يزيد في تعريفنا خصائص الفكر الصوفي. وإذا أراد النداء لم يجد إلاّ ما يشعر به في نفسه كالسرّ والنجوى والقصد والمعنى والوجود والهمة والنطق والصمت ونفسه كاملة وسمعه وبصره وجملته وتفاصيله".

ب ــ في معالجة الرمز الصوفي:

---

[١] ــ **المصدر السابق**، ص ٧٤.

[٢] ــ **المصدر السابق**، ص ٨٩.

يتخذ اليافي من ابن الفارض مثالاً على استخدام الرمز، في مقابل التجريد عند الحلاج، ويحرص في انتقاله بين الجانبين على إبراز الفارق الأسلوبي، وإيضاح اختلاف خاصيات التعبير لدى كلّ منهما. فإذا كان التجريد مقروناً باستهلاك الصوفي نفسه في خضمّ التجربة، فإن استخدام الرمز والتمثيل وغير ذلك، يتحرّض مع طور الإفاقة ومحاولة التعبير عن الأذواق والمواجيد، وعن شدّة المعاناة في اصطلام التجربة.

في سبيل التدليل على ذلك، يتوقف اليافي عند شواهد متخيّرة يعرض لها من شعر ابن الفارض، ثم يشرح ما فيها من الصور الحسية اللصيقة بشؤون الحب الإنساني، ويخلص منها إلى القول [1]: " وهكذا نفهم طريقة الصوفية في التعبير و إنهم يريدون أن يوحوا بحالاتهم النفسية والوجدانية، ولذلك يسلكون هذا النهج من البيان الرمزي".

مجال الرمز، إذاً، هو مجال الإيحاء لا مجال الوصف والحصر والتحديد، ومنه ما يجري على استعمال شيء حسّي للإشارة إلى أمر لا يدركه الحسّ، ويحتاج المتأمل معه إلى استخلاص حالة ما بسلسلة من تفكيك الغموض. وهنا ينبّه المؤلف على إنشاء الفرق ــ كما هو عند القوم ــ بين الإشارة والعبارة، ويعلّل لجوء المتصوفة إلى الاستخدام الرمزي ــ الإشاري من داخل علاقته بموضوعه، فيقول [2]: " ولما كانت العبارة موضوعة للإحاطة بالفكرة، وكانت الفكرة هنا أعلى وأجلّ من أن تحصر وأن تحدّ ومن أن يحاط بها، لجأ الشاعر إلى الإشارة ".

لا شك في أن مثل هذه الإلماحات تدلّ على اكتناه اليافي العميق لموضوع التعبير الصوفي، لكنه ــ كما رأينا من قبل ــ لا يمضي بتحليل الطبيعة الرمزية في اللغة الصوفية إلى أغوار بعيدة، يمكن أن تضيء عتمات التجربة، أو تجعلنا نستشعر شيئاً إضافياً من عمق ذلك المجهول، كما أنه ــ بفعل اكتفائه بتلك الإشارات الخاطفة ــ لا يخوض في تلك المناطق التي تلاقي بين خصائص الرمز وطبيعة التجربة الصوفية نفسها. وحرصاً منه على الملامسة القريبة التي يقتضيها طابع الدراسة ذو الأهداف الإبلاغية التوصيلية، لا يتوغل في الكشف عن الهوّة التي يفتحها أمامنا الرمز، فيجعلنا أمام قاع سحيق

١ ــ عبد الكريم اليافي، **التعبير الصوفي ومشكلته**، ص ٩٠.

٢ ــ **المصدر السابق**، ص ٧٨.

تلازم المجهولات معلومه. ويعني ذلك أنه ــ اكتفاءً بالمسح والتتبّع وإفراد خيوط الموضوع والنظر في عوامل تطوره الذاتية والموضوعية ــ لا يغوص على الروابط الخفية التي تصل الرمز بالمنابع الحيوية للتجربة، ولا يدفع باتجاه ما يمكن أن يتكشف عنه من سبل الربط بين المجالات، أو بين الأقانيم الأساسية كما تتمخض عنها التجربة في رؤية العلاقة بين الله والعالم والإنسان من هذا المنظور، أو من جهتي الرمز والتجريد.

من هنا كنا نجد اليافي منشغلاً عن ذلك، بتحقيق الاستجابة المرجوة لأهداف الدراسة، ومنها الامتلاك التعريفي لمستويات التعبير الصوفي المختلفة، من خلال متابعة الشواهد ومقابلتها بنصوص الثقافة الأدبية والصوفية وأدواتها العاملة في الشرح والتفسير وإنتاج المعرفة بالموضوع. وذلك ما كان يعنى به في تتبّع الاستخدام الرمزي، وفي إبراز المعالم الأساسية التي يقوم عليها التمييز بين جانبي الرمز: الذاتي والموضوعي، والتمثيل لكل منهما، من خلال إدراج الشواهد المناسبة والتوقّف عندها، على النحو الذي يفي بغرض التحصيل والاستخلاص.

جــ ــ تركيب:

على الرغم من ذهاب اليافي، في عمله هذا، إلى جلاء جانبي التعبير الصوفي المتقابلين، كما يوضّح في مستهلّ الدراسة، فإنه مما لا يخفى على أهل النظر والاختصاص أن هذه القسمة مسوّغة باستراتيجية البحث التي تخدم غاياته الأساسية؛ ولذلك يمكن القول: إن هذين الجانبين متكاملان، ولا سبيل إلى الفصل المطلق بينهما؛ ذلك أن معظم الشواهد تتظاهر على الجمع بينهما، مع استبقاء إمكانية التغليب في طغيان أحدهما على الآخر. ولا يفوت اليافي أن ينبّه على ذلك بقوله [(1)]: " على أن الأسلوب المجرّد والأسلوب الرمزي لا يوجد كلّ منهما صافياً صفاءً تاماً بلا شوب، وإنما يغلب على بيان الصوفي أحد الاتجاهين ".

مع الإقرار بما سبق، نلاحظ أن اليافي يفرد المجال لتناول كلّ من أسلوبي الرمز والتجريد باستقلال عن الآخر أو في مقابله، ذلك أن بيان أحدهما يعتمد على نفي الآخر، أو على قيامه بخاصيات ضدية لما يتعرّف به. وأهمّ من ذلك أن اليافي ــ تحت ضغط التوجه العام الذي يحكم البحث ــ لا يلتفت، بعد

[1] ــ اليافي، عبد الكريم، **التعبير الصوفي ومشكلته**، ص ٦٤.

استفراغ الجهد في دراسة كلّ منهما، إلى إنتاج التركيب النافي لضرورات العزل والإفراد في بحث كلّ منهما مستقلاً عن الآخر. وأظنّ أن مثل هذا التركيب من شأنه أن يعيد إنتاج اللحمة بعد التقسيم والفصل بين جانبي التعبير الصوفي. ولعلّ في ذلك ما يعوّل عليه في إعادة النبض الحيوي إلى النصوص غبّ ما نالها من جفاف التخطيط والاصطناع المدرسي، فضلاً عمّا يتأتّى للتعبير الصوفي من مردودية النظر إليه في تكامل جانبيه وردّ واحدهما على الآخر، بما من شأنه أن يعمّق البحث، ويستثمر الإمكانات على نحو أمثل في إنتاج معرفة بخصوصية التجربة، وتقلّب آنائها، وتكسّر مساراتها، وانقلاب اتجاهاتها، في مساوقة درجات التبلّج وصور التجلّي المتغايرة آناً بعد آن[١].

وحتى لا نغالي في ذلك، فنحجب ما ينطوي عليه عمل اليافي من الإمكانات المكبوحة، والرؤى التي تمّ اختزالها، توكيداً لمجرى الدراسة وخطّها العام، نسارع فنقول: إن الباحث ـــ على الرغم من التزامه ما قرّره من جلاء جانبي التعبير الصوفي ـــ لم يتوانَ، بفضل بصيرته النافذة، عن تسريب الإلماعات التي يتجاوز إشعاعها الحدود المرسومة. ولنا أن نستشفّ ذلك من بعض تعليقاته الكاشفة عن ملكته الذاتية، وعن قوة العارضة التي تجوز إجراء الفصل المتّبع، وإن تبدّى إشعاعها في إطار الإفراد الخاص بهذا الجانب أو ذاك.

نسوق على ذلك مثالاً من كلام اليافي على التجريد، ونقابله بمثال من كلامه على الرمز، لنثبت من خلالهما صحة ما سبقت الإشارة إليه من ثاقب نظره الذي يخترق حدود التقسيم الإجرائي، ويرشّح، من داخل واقع الإفراد، ما يصل ضمناً، بين جانبيه. ففي كلامه على الجانب الأول، جانب التجريد، يقول: " ذلك أن الصوفي يساق في بعض الأحيان إلى رفض التشبيهات والاستعارات كلما وجد نفسه تجاهها، بل ينصرف أيضاً عن مراعاة صحة الألفاظ وانسجامها وإعرابها، فكأنما زلزل كيانه زلزالاً شديداً، فزلزل بدوره كيان الأساليب الصحيحة المتعارفة (...) ودراسة هذا النوع من البيان القوي المنهار، إذا صحّ هذا الوصف المتضاد، تومئ إلى قوة اتجاه التجربة وشدة اندفاعها وعلوّها السامي ".

وفي كلامه على الجانب الثاني، جانب الرمز، يشير في صفحات مختلفة من الدراسة إلى تلك الحالات الروحية العالية التي تضع أصحابها أمام ما لا يحيط به الوصف، وهو ما يتطلب اطّراح أساليب

---

[١] ـــ ينظر: سليطين، وفيق، **الزمن الأبدي**، ص ٩٠، ١٠٦.

القول المعمول بها، والبحث عن طرائق أخرى تجوزها وتتعداها. ومن هنا كان إيثار غامض التلويح على واضح التصريح، وخفي الإشارة على جليّ العبارة.

ألا ترى أن زلزلة اللغة هناك تجعل التجريد يلتقي هنا بمجال الرمز الذي يعطل وظيفة اللغة الأساسية ويمنعها من أن تكون ذاتها ؟ أوليس تشويش الأساليب المتعارفة هو فعلاً نوعياً موازياً لتزلزل الكيان الصوفي في حمأة التجربة تزلزلاً يعصف بواقع تناهيه وانحصاره، ويدفع به إلى التفلّت من شروط الضبط والتقييد في تعقل النظام الاجتماعي اللغوي، فيعمل على هدمه وتشويش انتظامه، كما يعمل الرمز على تعكير صفاء اللغة وتعطيل قدرتها على الإفصاح والإبانة، فيكون غموض لغة الرمز مساوقاً لغموض التجربة نفسها؟

الحقّ أن ما ينسرب في كلام اليافي من إلماعات وحدوس بارقة يشفّ عن ذلك، وإن كان يحتاج إلى فكّ مغاليق الإشارة وتثبيت لحظة انقداحها الخاطف. ويعني ذلك، في عمق الوعي النقدي، أن وراء هذا المبذول في التزام التقسيم الذي سارت عليه الدراسة ما يجمع بين جانبي الرمز والتجريد؛ ففي المترعين كليهما يغدو الكلام الصوفي، رمزاً أو تجريداً، تعليقاً لعمل اللغة، وتحويلاً لها، وتحولاً بها في أفق هذا المعراج.

الخاتمة

يتوفّر هذا البحث على نقد الجانب التعليمي، في عمل اليافي المذكور، ويبيّن عدم كفايته، على الرغم من الوظائف التي يؤديها، ذلك أنه، في نحوه العام، يحصر التناول في حدوده القريبة، التي تهتم بالتعريف، والتمييز، والتقسيم، وإنشاء الخلاصات الضرورية للإلمام بموضوع الدراسة. يلازم ما سبق التوجّه إلى نقد الجهد التحليلي للشواهد، وهو ما وقف به الباحث عند دوائر القراءة الشارحة، الموظّفة في خدمة المسعى التعليمي، الذي يطغى ويهيمن، ويوظّف مختلف العناصر من أجل الغاية التي ينعقد لها.

على الرغم مما سبقت الإشارة إليه في هذا السياق، فإن القراءة المقدّمة، لعمل اليافي، لم تكتفِ بتوضيح إطار التناول فيه، بل ذهبت، أبعد من ذلك، إلى تبيّن الرؤى المضمرة، وإلى الكشف عمّا ينطوي عليه جهد اليافي، في بحث مشكلة التعبير الصوفي، من إمكانات الخصوبة، وعمق النظر، وغير

ذلك ممّا يتلامح خلف إشاراته السريعة، التي كان ينصرف عن إشباعها، استجابة للأهداف العامة التي وقف البحث عليها.

وأخيراً، فقد جرى التنبيه، في هذا البحث، على ضرورة ردّ جانبي القسمة المتّبعة، أحدهما على الآخر، بعد استفراغ المؤلف جهده في التمييز والتحديد والتوضيح، من اجل الغوص على المكامن العميقة، التي توحّد بين جانبي التعبير في أفق التجربة الصوفية.

من خلال ما تقدّم، تتبدّى أهمية البحث، في عمله على الرفد والتوسعة والتعميق من جهة، وفي حفزه للدراسات النظرية والتطبيقية، في حقل التصوّف، على تخطّي الطوابع المدرسية الاختزالية، من جهة أخرى، تحقيقاً لمزيد من الكشف وإعادة البناء.

قائمة المصادر والمراجع

١ ـــ جودة، عاطف، **الرمز الشعري عند الصوفية**، الطبعة الثالثة، بيروت ـــ لبنان: دار الأندلس، ١٩٨٣.

٢ ـــ سليطين، وفيق، **الزمن الأبدي**، الطبعة الثانية، دمشق: دار المركز الثقافي، ٢٠٠٧م.

٣ ـــ ـــــــــــ، **الشعر والتصوف**، (د.ط)، دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، الكتاب الشهري الثاني عشر.

٤ ـــ منصف، عبد الحق، **أبعاد التجربة الصوفية**، (د. ط)، المغرب: أفريقيا الشرق، ٢٠٠٧.

٥ ـــ اليافي، عبد الكريم، **التعبير الصوفي ومشكلته**، (د. ط)، دمشق: منشورات جامعة دمشق، ١٤٢٠ ـــ ١٤١٢ه، ١٩٩٩ ـــ ٢٠٠٠م.

مصادر حكمة الصبر عند ناصيف اليازجي

الدكتورة صغرى فلاحتي *

إسماعيل أشرف **

الملخّص

الحكمة كانت نوعاً من التعبير الّذي يكثف الشعراء بها تجاربهم الذاتيّة أو ممارساتهم اليوميّة، وكانوا يعبّرون بها في داخلهم من فكرةٍ أو رأي، ينقلون ذلك إلى من حولهم في مجتمعهم في القبيلة أو في الأسواق والمواسم. واليازجي شاعرٌ حكيم وهو من الشعراء الذين تطرّقوا إلى جوانب الحكمة العديدة، خاصّةً حكمة الصبر كما إهتمَّ بها اهتماماً تاماً. واليازجي يُعلي مقامَ الصبر ويشوّق الناسَ إليه لأنَّ ثمرته حلوةٌ تجعل الإنسان متمسكاً بحبل الله تعالى وتزيد إيمانه وتقوي عزمه أمام بلايا الدهر.

وقد تأثّر اليازجي في حكمته حول الصبر بالقرآن الكريم والأحاديث النبويّة الشريفة ونهج البلاغة والمتنبي الذي كان من أعلام الشعراء وأفذاذ الحكماء في الشعر العربي القديم، إضافة إلى الأقوال المأثورة والشعر القديم والحديث وما يجري على ألسنة الناس من الأمثال وما يعرض له من الخواطر في اختباره للدنيا. لغته في حكمته بسيطة لا يحتاج القارئ في فهمها إلى التأمّل. وقد ركّزت المقالة على محاولة إرجاع المعاني التي تطرّق إليها اليازجي في أشعاره الحكمية إلى مصادرها. وقد وجدنا اليازجي يكرر ما قاله الآخرون و لم يكن مبدعاً في خلق المعاني الجديدة.

كلمات مفتاحية: ناصيف اليازجي، الحكمة، الصبر، القرآن، نهج البلاغة.

---

* . أستاذة مساعدة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الخوارزمي، طهران، إيران.

** . طالب الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الخوارزمي،طهران،إيران.esmailashraf42@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١١/١٢هـ.ش= ٢٠١٢/٠٢/٠١م تاريخ القبول: ١٣٩١/٠٦/٢٦ هـ.ش= ٢٠١٢/٠٩/١٦م

المقدمة

إنّ الحكمة هي الكلام المعقول المصون من الحشو؛ و بما أنّ الحياة تقوم على الخير والشرّ و بما أنّ الإنسان يصطدم دائماً بالموت وبما أنّه يعيش في المجتمع ويتأثّر به، فلابدَّ له من الإحساس بالفرح واليأس والخوف والشجاعة والحب وغيرها من الإنفعالات الّتي تتناوب في تسييره. وهنا تأتي الحكمة وتظهر فجأة أمام عينيه فتبعده عن الخيانة وتحضّه على التسامح وتعزّز إيمانه بالقضاء والقدر وتحثّه على الصبر في المصائب والمشاكل[١]. إنّ الحكمةَ في الشعر هي ذروة الأدب و قمّة ما تجود به القريحة، ومِن الشعراء الذين عرفوا بمنظوماتهم، منهم زهير بن أبي سلمى، و ولبيد بن ربيعه في الجاهليّة وحسان بن ثابت الأنصاري في العصر الإسلامي والمتنبي في العصر العباسي وابن الوردي في عصر الانحطاط وأحمد شوقي وناصيف اليازجي [٢]في العصر الحديث.

حكمة اليازجي تدور حول ثلاثة محاور رئيسة هي الموت والحياة، والعلم، والصبر. نتطرق في هذه المقالة إلى الصبر ومصادره، لأنّ الصبر يحثّ على الفضائل الإنسانيّة القيّمة ويدعو منذ أقدم العصور إلى الالتزام بجادّة الحقّ والصواب، واستناداً إلى وصايا القرآن العديدة في التزام بالصبر إزاء المشاكل و أيضاً بسبب كثرة المصائب في العالم وتأكيد أئمتنا علي الصبر، اخترنا هذا المحور أساساً لبحثنا في هذه المقالة عسى أن يكون مفيداً ومثمراً.

---

[١]. سراج الدين محمد، **الحكمة في الشعر العربي**، ص٥.

[٢]. ولد البازجي في كفر شيما (لبنان)١٨٠٠م وإتصل بالأمير الشهابي سنة١٨٢٨م، فاستكبتَه و قرّبه نحو١٢سنة، فلمّا نفى الأمير سنة١٨٤٠م إتصل ناصيف في بيروت بعائلته وكرّس نفسه للمطالعة والتأليف والتعليم ومراسلة معاصريه من الشعراء والأدباء وتخرّج على طبقة من الأدباء وله في شعره أسلوب سهل وكثيرمن أشعاره جرى مجرى الأمثال. كان البازجي متضلعاً في العلوم العربية وملمّاً ببعض علوم عصره كالطب والموسيقى وله كتاب مقامات نسج فيها على منوال الهمذاني والحريري وسمّاه مجمع البحرين وإشتهر به. (ياسين الأيّوبي، **في محراب الكلمة**، ص١٤-١٥). يقول مارون عبّود: «إنّ ناصيف يظلع في سيره خلف القدماء و يتفوق على شعراء عصره بالرثاء المملوء حكمة و هو يرسل الشعر ليناً وفي جميع أغراضه يمشي على مهل. وجهد في زمن كانت روح الشعر فيه تنازع، فحسبه أنّه كان خير شعراء زمانه تقليداً، فالتجديد في ذلك الزمان لم يكن في الحساب». (ناصيف اليازجي، **ديوان**، ص ٦ ــ ١٢)

الموضوع هذا جديد و لم يهتمّ به الباحثون مع أنّه قد اعتنى الكثير من الباحثين بالحكمة، منها الحكمة عند زهير بن أبي سلمى[١]، الحكمة في معلقة طرفة بن العبد[٢]، الحكمة عند ابن الوردي[٣]، الحكمة في الشعر العربي المعاصر[٤]، والحكمة في شعر شوقي[٥]، ولكن ما تطرق إلى الصبر ومصادره لدى اليازجي باحث حتى الآن.

المنهج الذي اتبعه البحث هو المنهج الوصفي التحليلي، وتحدثنا فيه عن الشعر الحكمي وتطوّر الحكمة. إضافة إلى أنّنا تكلّمنا في هذه المقالة عن مصادر حكمة اليازجي وعن أقواله الحكميّة حول قضية الصبر في ديوانه ومقاماته وتأثّره بالقرآن الكريم والأحاديث النبويّة ونهج البلاغة والآداب القديمة على وجه التفصيل. وأيضاً تحدثنا عن لغته في حكمة الصبر، وقمنا بشرح أبيات الصبر التي أنشدها اليازجي.

يحاول هذا البحث الإجابة على الأسئلة التالية:

١. ما هي أقوال اليازجي الحكميّة حول الصبر؟

٢. بأيّ لغةٍ يبين اليازجي حكمة الصبر؟

٣. هل كان اليازجي شاعراً مبدعاً في خلق المعاني الحكميّة حول الصبر أم قلّد القدماء؟

الشعر الحكمي في الأدب العربي

إنّ الحكمة هي ثمرة تجارب طويلة ونظر ثاقب في أمور الحياة وهي نظرات في الحياة والموت وتأمّل في أسرار الكون. والشعر الحكمي هو «الشعر الّذي يعبّر عن تجربةٍ ذاتيّةٍ أو مشاهدة عامّةٍ بتأمّل أو

---

[١] - أبوالفضل رضايي وعلي ضيغمي، **الحكمة في معلقة زهير ابن أبي سُلمى**، مجلّة اللغة العربيّة وآدابها جامعة طهران، العدد الرابع، السنة الثامنة، ٢٠٠٦م.

[٢] - أبوالفضل رضايي وعلي ضيغمي، **الحكمة في معلقة طرفة بن العبد**، مجلة جامعة الزهراء العلمية المحكمة ، الرقم ٦٧، السنة ١٣٨٦.

[٣] - محمد آبدانان مهدیزاده، **الحكمة في شعر ابن الوردي**، آفاق الحضارة الإسلامية، العدد الواحد والعشرون، السنة الحادية عشرة.

[٤] - محمد آب بيكر، **الحكمة في الشعر العربي المعاصر**، رسالة لنيل شهادة الماجستير، جامعة فردوسي، مشهد، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة، ١٣٧٦هـ.

[٥] - ماجد بن مرزوق بن عبدالله الدوسري، **الحكمة في شعر شوقي**. رسالة لنيل شهادة الماجستير، جامعة أم القرى، المملكة العربيّة السعوديّة، كليّة اللغة العربيّة (فرع اللغة العربيّة قسم الدراسات العليا).

وعيٍ. والهدف منه تقرير مبدأ أو توجيه سلوك إنسان أو مجتمع، والسمو إلى ما يعود إلى خيره وصون كرامته أو يوجه إلى الأخبار الطالعة في جملة مواد الإرشاد الأخلاقي والتعليم التربويّ. يشمل هذا الشعر القصائد والمقطوعات والأبيات التي يودعها الشعراء خلاصة تجاربهم في الحياة وعصارة معاناتهم الإجتماعيّة والمصيرة لإذاعتها في الناس تعبيراً عن موقف ورسالة تعليميّة وتربويّة يتعظ بها المتعظون وهكذا يتحدد الشعر الحكمي بأنّه خلاصة نظريّة تقوم على التبصّر في شئون الحياة عامة واستخلاص العبرة منه وصوغها الصياغة الفنيّة الممكنة التي تتمتع بإمكان البقاء بما يتيسّر لها من عطش الفكرة والقيم الإنسانيّة ومن التعبير و جماليّة الشكل في آنٍ».[1] زخر الأدب العربي في كلّ عصر من عصوره من حكماء عبّروا عن آرائهم وتجاربهم الخاصة في أقوالٍ من النظم والنثر، والحكمة التي تصدر من أفواههم تهدف إلى النصح والإرشاد والموعظة، وهي سراج الأمّة في أمورهم المختلفة خاصة في ترقية مستوى حياتهم الفكريّة والعقليّة ويصل الناس بواسطتها إلى أعلى الدرجات في الدنيا والآخرة.

تطوّر الحكمة

إذا تطرقنا إلى الحكمة من العصر الجاهلي حتى عصرنا الحاضر نرى أنّ «الحكمة في الجاهلية كانت وليدة حوادث الدهر وتجاربه لا وليدة العلم الصحيح والتفكير العميق وهي مستفادة من حياة البدوي وأخلاقه وعاداته، مصطبغة بصبغة خاصّة، ملتصقة شديدة الالتصاق بالصحراء وحروب البدو وغزواتهم».[2] ومعظم الموضوعات التي تناولها شعراء الحكميّة الجاهليّة تدور حول الموت والكرم ومصير الإنسان وأحداث الدهر. وأمّا العصر الإسلامي فتفجر مصدر جديد في هذا العصر وهو القرآن الكريم حيث كثرت الحكمة وتأثّر الشعراء بهذا المنبع العظيم وتغيّر مدلول الحكمة بتأثير الثقافة الإسلامية والقرآن الكريم وظهرت المعاني الإسلامية فيها وغلب عليها الطابع الإسلامي.[3]

أما الشاعر الأموي فقد إقتبس حكمته من القرآن والحديث النبوي، وهذان المصدران خلعا على الحكمةِ الشعريّةِ ظلالاً قدسيّةً، لأنّهما ربطا التجارب الإنسانيّة بالشريعةِ السماويّة واكتسبت

[1] - فوّاز الشعار، **الأدب العربي**، ص٤٥.

[2] - بطرس البستاني، **أدباءالعرب في الجاهلية وصدر الإسلام** ، ص ٨٠.

[3] - محمد حسين فضل الله، **الحكمة في خط الإسلام** ، ص٨.

حكمتهماسعة في الأفق وتنوعاً في الأفكار، وهذه الأشعار التي تقتبس من القرآن أوقع في النفس وألصق بالقلب[١]. وقدكثرت الحكمة في العصر العباسي واختلفت عنها في الجاهلية و صدر الإسلام، وتعددت روافدها الأجنبيّة بتعدد الثقافات التي عرفها العرب من الفرس والهنود واليونان وأصبحت قائمة على مذهب فلسفي وأدلّة عقلية وتفكير صحيح و لم تبقَ محصورة في ما توحيه للشعراء تجارب الأيام وحوادثها[٢]. و قد ارتفعت الحكمة في هذا العصر بعد نقل الفلسفة اليونانيّة، فاصطنعها الشعراء وعالجوا حياة مستقاة من الآراء الفلسفية ومن التجربة العلمية كما يبدو ذلك عند أبي تمام والمتنبي ثمّ تطوّر هذا الفن حتى أصبح مع أبي العلاء فلسفة اجتماعية[٣].

كانت الحكمة في الشعر الأندلسي ضعيفة الإنتاج، ساذجة التفكير، بدهية التصوّر، لا تدلّ على ثقافة ناضجة وعلم واسع، والجانب الفكري فيها ضعيف، وتنوع الاتساع والعمق الذي نراه في الشعر المشرقي لا نراه عند شعراء هذا العصر، لأن الفلسفة والمنطق لم ينتشرا في بلاد الأندلس إبان دخولهما فيها كما انتشرا في البلاد الشرقية ليستسقي منها الشعراء.

أخذت الفلسفة الأندلسية بالنضج والإزدهار في القرن السادس للهجرة، ونجد شعراء الأندلس قد اقتفوا أثر المشارقة في هذا الفن و فاقوهم فيه[٤]. كان تطور الحكمة في المغرب ضئيلاً بسبب تقلبات هذا العصر كما أنّ الحكمة «لم تنحصر حين ظلّت تحتفظ بوجودٍ لم يعبّر بمؤلفات وتطبيقات خاصّةً ونوعيّةً وإنّما تمثّل في حركة تأليفٍ كان أفضل ردّ على ما خسرته المكتبات بهجوم المغول وهو يُعبّر تعبيراً كبيراً عن مفهوم الحكمةِ في التطبيق والتجسيد اللذين يرفدان من الوحي مُحصّنين بالعصمة ويصبّان في الحياة كمّاً لا ينضب ونوعاً لايثني أبداً إلاّ أنّه لم يُفهم، فلم يُطبق لقصور العقول أو لتغاضيها عنه لأنّه لا يؤدّي إلى مصالح الناس الدنيويّة»[٥].والشعراء الذين تطرقوا إلى الحكمة قليل بالنسبة إلى العصر العباسي بسبب ما نراه في هذا العهد من هجوم المغول واحتراق المكتبات.

---

[١] - غازي طليمات وعرفان الأشقر، **تاريخ الأدب العربي (الشعر في عصر النبوّة والخلافة الراشدةِ)**، ص٤٣٨.

[٢] - بطرس البستاني، **أدباءالعرب في الأعصر العباسية**، ص٣٠.

[٣] - فؤاد أفرام البستاني، **المجاني الحديثة**، ص٢٩٩.

[٤] - بطرس البستاني، **أدباءالعرب في الأندلس وعصرالإنبعاث**، صص ٦١و٦٠.

[٥] - محمد آبدانان مهدیزاده، **الحكمة في شعر إبن الوردي**، آفاق الحضارة الإسلاميّة، ص٤٠٣.

مال الشعراء في العصر الحديث ينظرون إلى القرآن والأحاديث النبويّة وخلطوا أشعارهم الحكمية بالقرآن والأحاديث والأقوال المأثورة، وما يجري على ألسنة الناس من الأمثال والاعتبارات وما يتعرّض للخواطر في إختبار الدنيا، و لم يكتفوا بهذا الحدّ وتمتّعوا من الآداب القديمة في بيان أشعارهم الحكميّة، ولهذه الأشعار تأثير عظيم في قلوب الناس للإرشاد إلى طريق الخير.[١] ونرى هذا التأثير واضحاً في شعر كثير من الشعراء المعاصرين خاصة الشعراء الذين جعلوا الحكمة نصب أعينهم معتقدين بأنّها متأثرة بضميرهم الصافي ومزيج بالقرآن والأحاديث النبويّة ولها أهمّيّة كثيرة في مصير الناس الدنيويّة والأخرويّة.

إنّ الحكمة تهدف إلى النصح والإرشاد والموعظة والحثّ على الفضائل والتحذير من الرذائل وهي تعالج المضامينَ الإيجابيّة كالعلم والجود والكرم، وأيضاً تعالج المضامين السلبيّة كالبخل والغيبة.[٢] والنفوس ترتاح إلى شعر الحكمة وتقبل عليه أينما وجدته، ولعلّ السرّ في ذلك راجع إلى قيمة هذا الشعر، فهو من ناحية يضيف إلى تجاربنا الخاصّة في الحياة تجارب من سبقونا، فنفيد منها، ومن ناحية أخرى يُظهرنا على ما يُقرّه أو يُنكره الحكماء من أخلاقٍ وسياسةِ مجتمعاتهم.[٣] وأيضاً يظهرنا من دراسة مضامينهم الحكمية أنّهم قد أدركوا المقام في إظهار آرائهم الحكمية إذ نرى تأثير أقوالهم في البيئات التي يعيش الناس فيها.

تطرق اليازجي إلى الحكمة

إنّ اليازجي شاعرٌ حكيمٌ يحفظ القرآن الكريم، وقد أعجب بشعر المتنبي شاعر الحكمة، حيث قام بشرح ديوانه. وأيضاً اهتمّ اليازجي بالرثاء اهتماماً تاماً في ديوانه وله أصدقاء كثيرون رثاهم كلّهم ويفتح الشيخ ناصيف رثائياته بأبيات حكميّة. إضافة إلى هذا نرى الشاعر يصف أحوال الدهر وتقلبات عصره، وعندما يتعب منها يتمنى الموت والخلاص من الدنيا وفي النهاية يلجأ إلى الحكمة

---

[١] . حنا الفاخوري، **الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب الحديث)**، ص ٥٦.

[٢] . صادق عسكري، **الحكمة بين المتنبي وسعدي**، صص١٠و١١.

[٣] . عبدالعزيز عتيق، **الأدب العربي في الأندلس**، ص ٢٠٨.

لتسكينِ آلامه. وأيضاً كانت الأوضاعُ السياسيّةُ في العصر الّذي عاش فيه ناصيف مضطربةً وكان عصرُه عصرَ انحطاطٍ وظلمٍ. لذلك نرى اليازجي تطرق إلى الحكمة في أشعاره.

مصادر الحكمة في شعر اليازجي

كان اليازجي في الشعر معجباً بحكمة المتنبي وكان يعتبره إماماً في الشعر ويتّبع حسناته ويمتنع عن سيئاته، وهو تأثّر بالمتنبي في إنشاد أشعاره الحكميّة[1]، لأنّ المتنبي من أفذاذ الحكماء في الشعر العربي القديم وله مكانة مرموقة بين شعراء الحكمة، حيث اشتهر بشاعر الحكمة، وإيضاً شرح اليازجي ديوان المتنبي وسماه: « العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب» وأعجب به، فعلى هذا نرى اليازجي جعل المتنبي إماماً له في إنشاد أشعاره الحكمية. وقد اهتمّ الأدباء والعلماء اللبنانيون عامة بنهج البلاغة وأعجبوا به أشدّ الإعجاب فتناولوه شرحاً وتحقيقاً وتبويباً وقتباساً وتضميناً.

و لم يشذّ اليازجي عن بقية الأدباء والعلماء فاقتبس، أيضاً، من القرآن الكريم والأحاديث النبويّة ونهج البلاغة اقتباساً جيداً في حكمته. إضافة إلى هذا، اعتمد الشاعر اللبناني في حكمياته على الأقوال المأثورة والشعر القديم والحديث وما يجري على ألسنة الناس من الأمثال والأقوال وما يعرض له من الخواطر في اختباره للدنيا[2].

تأثّر اليازجي بالقرآن والحديث النبوي ونهج البلاغة

اهتمّ اليازجي بالقرآن اهتماماً كبيراً، وهذا الأمر يرجع إلى أنّ القرآن نزل باللغة العربيّة، لذلك تأثّر شعراء العرب عامتهم بهذا المنبع العظيم بقطع النظر عن مسلكهم، كما أنّه نشأ وترعرع في لبنان في بيئة عاش المسلمون والمسيحيون فيها جنباً إلى جنب، فتأثّر، أيضاً، بالحديث النبوي ونهج البلاغة واعتقادات المسلمين وآدابهم وسننهم.

[1] - عيسى ميخائيل سابا، **نوابغ الفكر العربي**، ص٩٦.

[2] - حنا الفاخوري، **الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب الحديث)**، ص ٥٦.

إضافة إلى أنّ ثقافة اليازجي الإسلاميّة ومعرفته بالألفاظ الاصطلاحية الدقيقة وعلمه بالمسائل الفقهيّة التي يرزقها من القرآن، جعلته يتأثر بهذا المنبع العظيم في حكمته[١].

أقوالُ اليازجي الحكميّةُ حولَ الصبر

حياةُ الإنسان مليئةٌ بالمصائب والمشاكل وبما أنّ الإنسان يعيش في المجتمع، فهو يواجه هذه المشاكل، وفعليه أن يتحلّى بالصبر لأنّ الصبرَ زينةُ حياة الإنسان. تطرّق اليازجي إلى الصبر في حكمته، والصبر عنده في أعلى الدرجات. قمنا في هذا القسم من حكمياته بإيراد أشعاره الحكميّة حول الصبر و شرحها و ذكر نموذجٍ من مصادره الحكميّة، وإضافة إلى هذا تحدثنا عن كلامه الحكمي حول الصبر في مقاماته.

١. مفتاحُ الظفر هو لزومُ الصبر

يقول اليازجي إنّ الهدفَ من الصبر هو إحياء الآمال بعد فشلها. ينشد الشاعر من البحر الكامل:

ولقد صبرتُ على البلا ومطامعي   ترجو بياضَ الحظِّ بعد سوادِه[٢]

يقول اليازجي في مقاماته: « وعليك بالصبر في الشدائد، فإنّه للفرج نعم القائد»[٣].

ويقول: « مازلنا نصبر في ذلك الديجور الأربد حتى يتبين لنا الخيط الأبيض من الخيط الأسود»[٤].

انظر إلى الشاعر لا يقول في هذه الخلفية كلاماً أو مقالاً إلا ويستند إلى الإمام علي (ع) وأقواله المنيرة، يقول الإمام علي (ع) في هذا المعنى: « لا يعدمُ الصبورُ الظّفرَ وإن طال به الزمانُ»[٥].

كثير من هذه الأقوال التي صدرت عن الإمام، يصدر عن لسان شاعرنا و لكن في زيٍّ جديدٍ. و هذا يخبرنا عن تأثّره بالإمام علي(ع) و أقواله الحكميّة.

---

[١] - ظافر القاسمي، **اليازجي والقرآن في مجمع البحرين**، المشرق، ص ٦٠.

[٢] - ناصيف اليازجي، **الديوان**، ص٣٦٠.

[٣] - ناصيف اليازجي، **مجمع البحرين**، المقامة الثانية والثلاثون تعرف بالعاصميّة، ص١٩٣.

[٤] - **المصدر السابق**، المقامة الثانية عشرة تعرف بالأزهريّة، ص٦٧.

[٥] - علي ابن أبي طالب، **نهج البلاغة**، حكمة ١٥٣.

نستنتج من هذه الموازنة أنّ الصبر والظفر صديقان من القدم، وهناك علاقةٌ مزدوجةٌ بينهما. فالصبر يبدّلُ العسرَ باليُسرِ وفي إثره يأتي الظفر، فإذا صبر المسلم على البلايا والمصائب فرج الله كربته و وعده باليسر. جاء في القرآن: «إنّ مع العسر يسرا».[١] كما جاء في المثل المعروف:«مَن صَبَرَ ظَفَرَ». ويكفينا كلام مولانا (ع) عن إطالة الكلام وأخيراً لابدَّ لمن يريد أن يكون مصدر إفادة الناس فعليه أن يتحلى بزينة الصبر حتى ينتفع به الناس.

٢. الصبر يبدّل العسر باليسر

يستعين اليازجي في بيان قيمةِ الصبر بالتشبيه حيث يقول كما أنَّ الماءَ يطفئ شدّةَ النار وحدَّتها، كذلك الصبرَ يطفيءُ الحزنَ، ويحفظ القلبَ من الحقدِ والحزنِ ويبقيه في سلامةٍ وهو يبدّلُ العسرَ باليُسرِ. يقول في البحر البسيط:

هذا الّذي تخمدُ الأحزانَ جُرعَتُه   كباردِ الماءِ يُطفي حدّةَ النارِ
ويحفظُ القلبَ باقٍ في سلامته   حتّى يُبدّل إعساراً بإيسار[٢]

في ما مضى، يؤكد اليازجي مرةً أخرى، وبلغه مثيرة، على أنّ الصبر هو الشفاء بحيث جرعة قليلة منه تفعل ما لا تفعله الأدوية، هذه الجرعة تطفي حدّةَ النارِ، وتحفظ القلبَ من الداء.

ويقول اليازجي: « يا أمة الله صبراً، فإنّ مع العسر يسرا»[٣].

يقول الإمام علي (ع) من البحر البسيط:

اصبر قليلاً فَبَعدَ العسرِ تَيسيرُ   وكلّ أمرٍ له وقتٌ وتدبيرُ[٤]

وأخيراً نستنتج بأنّه قد تأتي على الأنسان مصائب كثيرة ومهما أصابه من البلايا فعليه بالشكر والحمد لله تعالى والصبر أمامها لأنَّ الصبرَ ينتج الشكر بسبب تحقق الآمال. لكلّ شيء زمان معين ولابدّ أن يزول كما نعتقد بعد الشدة راحةٌ ومع الدمعة بسمةٌ، وينقشع الظلامُ. الصّبر ظفر، وهو يردّ

---

[١] - الإنشراح، ٦ .

[٢] - ناصيف اليازجي، **الديوان**، ص ٣٦٠ .

[٣] - ناصيف اليازجي، **مجمع البحرين**، المقامة السادسة عشرة تعرف بالصورية، ص١٠٠. وواضح أنّ اليازجي ضمّن كلامه الآية الكريمة ﴿إنّ مع العسرِ يُسرا﴾ الانشراح: ٦.

[٤] - علي ابن أبي طالب، **الديوان المنتسب إليه**، ص ٧٨.

مشكلات الحياة ويحفظ قلب الإنسان في الصحة والأمان ويبدّل إعساره باليسر كما أشار إلى نفس المعنى مولانا الإمام على (ع).

٣. الصبر سلاحٌ صارمٌ أمام الحوادث

شبّه الشعراء الصبر أمام حوادث الدهر بسلاح صارم، كما أنّ السلاح يدافع عن صاحبه، كذلك الصبر يزيل الهموم عن صاحبه. يقول اليازجي من البحر الكامل:

ولقد غَزَت قلبي الهمومُ بجيشها دهراً فكانَ الصبرُ خيرَسلاحِه[١]

يقول المتنبي من البحر السريع :

إنّ الأسى القرن فلا تُرضِه وسيفُك الصبرُ فلا تُنبِه[٢]

نستنتج من هذه الموازنة أن الإنسان يواجه في طريق حياته الموانع والمشكلات العديدة، ويرى المصائب والبلايا حتّى يقنط ويحسّ بالفشل ولكن الطريق الوحيد في الوقوف أمام هذه البلايا والمصائب هو الصبر لأنّه خير سلاح للمؤمن ولا يستطيع أن يعيش في حياته إلاّ إذا تسلّح به.

٤. الله مع الصابرين

يقول اليازجي إنّ اللهَ مع الصابرين، حيث ينشد من البحر المتقارب:

صبرتُ على الدهّر مستصغراً لما فيه والله مع من صَبَر[٣]

استمدّ اليازجي حكمته مرّة أخرى من القرآن الكريم، حيث قال الله تعالى: « يا أيّها الّذينَ آمنوا، استَعينوا بالصبرِ و الصَلوة، إنّ اللهَ مَعَ الصابِرين»[٤].

نرى في هذه الموازنة أنّ الإنسان فى هذه الدنيا يلقى المتاعب والمصاعب والبلايا والفتن، فلابد له من صبر يستعين به والله مع الصابرين وإن الله يوفي الصابرين أجرهم بغير حساب.

---

[١] - ناصيف البازجي، **الديوان**، ص ١٨١.

[٢] - ناصيف البازجي، **العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**، ج٢، ص٥٧٦.(نبا السيف : لم بقطع، القرن :من بقاومك)

[٣] - ناصيف البازجي، **الديوان** ، ص ٢٨٢.

[٤] - البقرة، ١٥٣.

٥. لا إخلاف في ميعاد الله للصابرين

وَعَدَ اللهُ الصابرينَ خيرَ وَعدَةٍ ولابدَّ أن يتحقق وعدُه. يقول اليازجي في هذا المعنى وينشد من البحر الكامل:

وعدَ اللهُ الصابرينَ بعونه　　　لا تحسبنَّ اللهَ مخلِفَ وَعدِه[١]

وأيضاً ينشد اليازجي في البحر االكامل:

وعدَ الإلهُ الصابرينَ بلطفه　　　كرَماً ولا إخلافَ في ميعادِه[٢]

تأثر الشاعر في إنشاد شعره الحكمي بالقرآن الكريم، حيث قال الله تعالى: «فَاصبِر إِنَّ وَعدَ اللَّهِ حَقٌّ وَاستَغفِر لِذَنْبِكَ وَسَبِّح بِحمدِ رَبِّكَ بِالْعَشِيِّ وَالإِبكَار»[٣]. وأيضاً قال الله تعالى:«... إنَّ الله لا يُخلفُ الميعاد»[٤].

نرى أنّ وعدَ الله للصابرين حقٌ ولا إخلاف في ميعاده والله تعالى يجازي هؤلاء الصابرين بالثواب العظيم.

٦. الصبر دواءُ الحزن

يقول الشاعر إنّ الصبر دواء الحزن، ينشد اليازجي في البحر البسيط:

لكلِّ داءٍ دواءٌ يُستَطَبُّ به　　　وليس للحزن إلاّ صبرُ مجهودِ

والصبرُ كالصدر رُحباً عند صاحبه　　　فإنَّ صبرك مثلُ البيد في البيدِ[٥]

يقول الإمام علي (ع) في هذا المعنى: « إطرح عنك واردات الهموم بعزائم الصبر وحسن اليقين»[١]

---

[١] - ناصيف اليازجي، **ديوان**، ص٢٣٨.

[٢] - **المصدر نفسه**، ص ٣١٦.

[٣] - غافر، ٥٥.

[٤] - الرعد، ٣١.

[٥] - ناصيف اليازجي، **ديوان**، ص ٥٨. (يُستَطَبُّ : يُداوي) . (صبر مجهود: صبر كثير). (البيد في البيد: المراد من هذا الإصطلاح هو الصبر الكثير). يقول الشاعر في هذين البيتين: لكلّ داء دواء يداوي بهذا الدواء. والحزن يداوي بالصبر الكثير. والصبر مثل الصدر عند الإنسان، كما أنّ الإنسان بالصدر الواسع يصل إلى آماله أيضاً يصل بالصبر بالمناياه. والإنسان الصبور كالصحاري، كما أنّ الصحاري واسعة، أيضاً أنّ الإنسان الصبور عنده تحمل المشقات والبلايا.

نستنتج من هذه الموازنة بأنّ الصبر له مكانة عالية والإنسان يتغلب به على كل همٍّ، وهو دواء الحزن لأنَّ الصبرَ كسعةِ الصدر عند الإنسانِ ويزيل الحزن والندمَ من حياته ومن يصبر يصل إلى ما يريده.

٧. إنَّ الصبر ثمرةُ الحلم والشُكرَ ثمرةُ الصبر

يتحدث اليازجي عن إرتباط الصبر والحلم والشكر ويبيّن لنا هذا الارتباط، حيث يقول من البحر الخفيف:

قد حَلُمنا فأثمَرَ الحلمُ صبرا وصبرنا فأثمرَ الصبرُ شكرا [٢]

يقول مولانا الإمام علي (ع) في هذا المعنى من البحر البسيط:

اصبر فبالصبر خير لو علمتَ به لكنتَ باركتَ شكراً صاحب النعم [٣]

وأيضاً قال مولانا من البحر الكامل:

وفوقَ مقامِ الصبرِ للمتصبرِ مقامُ الرضا فالشكرُ للمتصبرِ [٤]

وقال نبينا محمد صلى الله عليه و آله وسلم في هذا المعنى: «عجبا لأمر المؤمن كله خير، إن أصابته سراء شكر، وإن أصابته ضراء صبر فكان خيراً له».[٥]

نرى في هذه الموازنة أنّ الحلم هو سيد الأخلاق وهو كظم الغيظ والبعد عن الغضب، ومن يريد أن يصبر أمام المصائب فعليه أن يكون حليماً لأنّ الحلم يثمر الصبر، وأيضاً أنَّ الله وعدَ الصابرين بالخير ولابدَّ أن يتحقق وعدُه، ثمَّ يجب على الإنسان أن يشكرَ الله بعد صبره لأنَّ الصبرَ ينتج الشكر بسبب تحقق الآمال.

٨. حلاوة الصبر بعد مرارته

شبّه اليازجي الدهرَ بالبستانِ ومصائبَه بالشوك ولذائذَه بالورد حيث يقول إنَّ الإنسانَ لا يشاهد لذائذه إلاّ وهو يتحمل شدائده، وهو صابرٌ أمامها. ينشد الشاعر من البحر الكامل:

---

[١] - علي إبن أبي طالب، **نهج البلاغه**، رسالة ٣١.

[٢] . ناصيف البازجي، **ديوان**، ص٦٩.

[٣] . علي إبن أبي طالب، **ديوان المنتسب إليه**، ص ٧٨.

[٤] . **المصدر نفسه**، ص ٩٠. (المتصبر، أي الذي يجعل الصبر وسيلة أمام المصائب).

[٥] . مسلم بن حجاج قشيري النيسابوري، **صحيح مسلم**، ص ٢٧٣.

الدهرُ كالبستان بينَ رجاله   لابدَّ يُؤذِي الشوك قاطفَ وردِه

لو لم نَكن ذُقنا مرارةَ صبره   بالأمسِ لم نعرف حلاوةَ شَهدِه [١]

ويقول مولانا الإمام علي (ع) في هذا المعنى من البحر البسيط:

إني رأيتُ وفي الأيام تجربة   للصبر عاقبةٌ محمودةُ الأثر[٢]

يقول إبن جبير في هذا المعنى أيضاً من البحر الكامل:

صبرتُ على غدر الزمان وحقده   وشاب لي السمُّ الزعافُ بشهده[٣]

أنظر إلى اليازجي كيف استعان بتشبيه التمثيل لبيان حكمته،إذ يقول إنّ الإنسان يتحمل شوك الورد ليصل إلى الورد ولذائذه وهذا خير مثل لمن يريد أن يصل إلى أعلى الأمور، وأخيراً نستنتج من هذه الموازنة بأنّ الإنسان لا يصل إلى أعلى الدرجات إلا حينما يتحمل المشقاقّ والمصائب الموجودة في طريقه.

٩. للصبر قيمةٌ عظيمةٌ

ويشيراليازجي إلى أنّ هناك بَوناً شاسع بين من يلازم الصبر ويشتريه بقيمةٍ كبيرة ومن لا يدرك قيمته، حيث يقول الشاعر من البحر الكامل:

والصبرُ لو أدركتَ قيمةَ نفعه   أعطيتَ ديناراً لتأخُذَ درهما [٤]

وأيضاً ينشد الشاعر بألفاظ أخرى في البحر البسيط:

يا بائعَ الصبرِ لا تُشفِق على الشاري   فدرهمُ الصبرِ يسوي ألفَ دينار [٥]

قال رسول الله: « الصبرُ كنزٌ من كنوز الجنّةِ ». [٦]

---

[١] . ناصيف البازجي، **ديوان**، ص ٢٣٨.

[٢] . علي إبن أبي طالب، **ديوان المنتسب إليه**، ص ٧٨.

[٣] .سراج الدين محمد، **الحكمة في الشعر العربي**، ص١١. (شاب: أي اختلط)

[٤] . ناصيف البازجي، **ديوان**، ص٣٧٣.

[٥] . **المصدر نفسه**، ص ٣٦٠.(شفق: رحم).

[٦] . محمد بن إسماعيل البخاري، **صحيح البخاري**، ص١٠٧.

ما أجمل قيمة الصبر لمن يصبر أمام حوادث الدهر ،لأنَّ ثمرته حلوة يجعله متمسكاً بحبل الله تعالى ويزيد إيمانه ويقوّي عزمه أمام البلايا. الصّبر كتر من كنوز الجنة، فما اختار الرسول (ص) الصبر إلا لجليل قدره وعظيم فائدته لحياة الأمم من الأولين إلى الآخرين مريداً أن يحرّض الناس إلى كسبه والإنتفاع به.

١٠. الصبر عند الأضرار والحدثان

إنَّ اليازجي يُعلي مقامَ الصبر ويشوّق الناسَ إليه ولو كانَ مرّاً. يقول الشاعر من البحر الطويل:

وإنّي لَذو صَبرٍ عَلى الضرّ كلّما تمادى ويَحلو الصبرُ لي وَهوَ عَلقَمُ [١]

وجاء في مقاماته :« وتواصوا بالصبر على نوائب الدهر». [٢]

يقول الإمام علي (ع) في هذا المعنى :

«الصبرُ يُناضلُ الحِدثانَ». [٣]

نرى أنَّ الصبرَ يهوّن المصائب، ويدفع الأضرار. ويجدر بالإنسان أن يكون صابراً أمام حوادث الدهر، لإنَّ الإنسان غير الصابر، نفسه قلقة، وهذه المصيبة من أعظم المصائب التي تحل بالإنسان وتسلب منه الراحة والاستقرار. ولاحاجة لبسط الكلام في قول الإمام علي (ع) مع وضوح القصد وسطوع البيان وقوّة الاستدلال.

١١. الصبر أحرى للناس في اليأس

ينشد اليازجي من البحر الخفيف:

غيرَ أنَّ المريضَ يَرجو دَواءً فإذا لم يَنَله فالصَبرُ أحرى [٤]

استمدّ اليازجي حكمته مرّة أخرى من القرآن الكريم، حيث قال الله تعالى:﴿وَلَنبلُوَنَّكُمْ بِشَيْءٍ مِّنَ الْخَوفْ وَالْجُوعِ وَنقصٍ مِّنَ الأَمَوَالِ وَالأنفُسِ وَالثَّمَرَاتِ وَبَشِّرِ الصَّابِرِينَ﴾[١].

---

[١] . ناصيف البازجي، **ديوان**، ص٢٧.

[٢] . ناصيف البازجي، **مجمع البحرين**، المقامة التاسعة عشرة تعرف بالخطيبيّة، ص١١٦.

[٣] . علي إبن أبي طالب، **نهج البلاغة**، حكمة ٢١١.

[٤] . ناصيف البازجي، **ديوان**، ص٤٣.

نستنتج بأنّ أحداث الحياة وصروفها لن تستطيع أن تتسلطَ على الإنسان إلا إذا انعزل الإنسان عن الصبر تجاه المصائب، وفي هذا الموضع يأتي أمر الله تعالى بالتزام الصبر أمام حوادث الدهر. والالتزام بالصبر هو أفضل طريق للإنسان حينما يخيم اليأس على حياته.

١٢.الصبرُ هو كالانسان الحليم

يشكو اليازجي من الدهر وتقلباته كثيراً، حيث يقول تلاعبني الأيّام وهي سفيهةٌ، لهذا جعلت الصبر أمامها كسلاح لأنّ الصبر كرجل حليم يدافعني. يقول الشاعر من البحر الكامل:

عَبَثَت بيَ الأيّام وَهيَ سفيهةٌ فشَكوتُها للصَبر وَهوَ حَليم[٢]

ينشد المتنبي من البحر الكامل :

صبراً بني إسحق عنه تكرّماً إنَّ العظيمَ على العظيم صبورُ[٣]

أخذ اليازجي معنى الحلم من كلمة الصبور في شعر المتنبي، ومعنى الصبور قريب من الحلم، والصبور هوالذي لايعاجل العصاة بالانتقام. في البيت الماضي يستعين اليازجي لبيان صورته التشخيص، ويشبه الصبر بالإنسان الحليم لأنّ الحلم هو الطمأنينة عند الغضب، وأيضاً تأخير مكافأة الظالم.

١٣. إيّاك والتشكيك بقدرة الصبر

يواصل اليازجي شكواه من الدهر و يقول إنّي أصبر تجاه صروف الدهر ولكن لا أستطيع أن أدافع عن نفسي، إذن فأين فضل الصابر؟ ينشد اليازجي في هذا المعنى من البحر الكامل:

وصَبَرتُ ولكن لم يك في يدي دفعُ البلاء فأين فضلُ الصابر؟[٤]

يقول الإمام علي (ع) في هذا المعنى: « لا يعدمُ الصبورُ الظّفرَ وإن طال به الزمانُ»[٥]

---

[١] - البقرة، ٥٥.

[٢] - ناصيف البازجي، **الديوان** ، ص ١٠٢.

[٣] - ناصيف البازجي، **العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**، ج ١، ص١٩٠.

[٤] - ناصيف البازجي، **الديوان**، ص ١١٦.

[٥] - علي إبن أبي طالب، **نهج البلاغة**، حكمة ١٥٣.

الاعتقاد بكف الأيدي تجاه الدهر ومصائبه هو من وساوس الشيطان. وإيّاك أن تعتقد بأنك لست دافعاً البلايا وصروف الدهر عن حياتك وإن فشلت في دفعها، فلا تيأس ولا تقنط، فعليك أن تصبر أمامها، لأنّ الصبر يدفع المصائب ويأتي بعده الظفر، واعلم أنّ النجاح للصابرين.

لغة اليازجي في حكمة الصبر

يرسل اليازجي حكمياته حول الصبر في أبيات سهلة وكلام بعيد عن التعقيد، ذلك الكلام الذي يجري مع الطبع بحيث لا يكلّف الشاعر نفسه عند بيانه، والكلمات المستفادة في أبياته بسيطة لا يحتاج القارئ في فهمها إلى التأمّل ولا تضطرب لها أعصاب ولا يختلج لها فؤاد ومن يقرأ أشعاره الحكميّة حول الصبر يرى السهولة وفي فهم أبياته لا يحتاج إلى أيّ معجم[١]. هذه البساطة هي وليدة حكمة الشاعر، لأنّ هدف الشاعر من أشعاره الحكميّة هو تنبيه الناس وإرشادهم وبما أنّ الشاعر يخاطب عامة الناس، يذكر أبياته بسهولة وبساطة بعيدة عن الغموض ليدركها جميع الناس ويتعظوا بها.

يُنشد مثلاً حينما يتحدث عن قيمة الصبر:

والصبرُ لو أدركتَ قيمةَ نفعه أعطيتَ ديناراً لتأخُذَ درهما[٢]

أو يقول :

ولقد غزَت قلبي الهمومُ بجيشها دهراً كأنَ الصبرَ خيرُ سلاحِه[٣]

ويقول عن حلاوة الصبر بعد مرارته:

الدهرُ كالبستان بينَ رجاله لابدَّ يُؤذِي الشوك قاطفَ وردِه
لو لم نَكن ذُقنا مرارةَ صبره بالأمسِ لم نعرف حلاوةَ شَهدِه[٤]

وأيضاً يقول حول ارتباط الصبر والحلم:

قد حَلُمنا فأثمَرَ الحلمُ صبراً وصبرنا فأثمَرَ الصبرُ شكراً[١]

---

[١] - حنا الفاخوري، **الجامع في تاريخ الأدب العربي**، ص ٥٧.

[٢] - ناصيف اليازجي، **الديوان**، ص٣٧٣.

[٣] - **المصدر نفسه**، ص ١٨١.

[٤] - **المصدر نفسه**، ص ٢٣٨.

أو ينشد مثلاً:

وعدَ اللهُ الصابرينَ بعونه　　　لا تحسبنَّ اللهَ مخلِفَ وَعدِه[٢]

أو يقول:

غيرَ أنَّ المريضَ يرجو دواءً　　　فإذا لم يَنَله فالصبرُ أحرى[٣]

اليازجي لبيان الصبر وميزاته يوظّف الصور والألفاظ والأشياء التي هي في متناول أيدي الناس، والناس يدركون قيمتها ومعناها دون حاجة إلى تأمّل وتفكر، منها دينار ودرهم وجيش وسلاح وثمر و حلاوه ومرّ وداء و... الكلمات المستعملة هنا واضحةٌ لا يحتاج في فهمها القارئ إلى التأمّل والوعي.

النتيجة

أهمّ النتائج التّي توصّلنا إليها خلال هذه المقالة هي أنّنا وجدنا اليازجي يكرر ما قاله الآخرون و لم يكن مبدعاً في خلق المعاني الجديدة، لأنّه كان من شعراء المدرسة الكلاسيكية ويسير حيث سار القدماء. فقد أُعجب بالقرآن والحديث النبوي ونهج البلاغة والمتنبي:

١. إنّ سبب تأثّر اليازجي بالقرآن الكريم والأحاديث النبويّة الشريفة في إنشاد أشعاره الحكميّة حول الصبر يرجع إلى أنّ القرآن نزل باللغة العربيّة لذلك تأثّر شعراء العرب عامتهم بهذا المنبع الثرّ، بقطع النظر عن مسلكهم، وأيضاً لكون اليازجي قد نشأ وترعرع في لبنان في بيئة عاش المسلمون والمسيحيون جنباً إلى جنب، لذلك كان من الطبيعي أن يتأثّر بعقائد المسلمين وآدابهم وسننهم.

٢. كما كان لنهج البلاغة الذي هو كنز من كنوز المعرفة الإسلامية العربية في كافة نواحيها، خاصة البلاغية والعلمية، أبلغ الأثر في حكمة اليازجي.

---

[١] - **المصدر نفسه**، ص ١٢١.

[٢] - **المصدر نفسه**، ص٢٣٨.

[٣] - **المصدر نفسه**، ص٤٣.

٣. تأثّر اليازجي بالأدب القديم لأنه كان من شعراء المدرسة الكلاسيكية ويسير حيث سار القدماء.

٤. أعجب اليازجي بالمتنبي لأنّه كان من أعلام الشعراء وأفذاذ الحكماء في الشعر العربي القديم ولمكانته المرموقة بين شعراء الحكمة. فقد أقبل على حكمة الصبر متتبعاً طريقه ومتأثّراً به، فعلى هذا نرى اليازجي جعل المتنبي إماماً له في إنشاد أشعاره الحكمية حول الصبر.

قائمة المصادر والمراجع

أ) الكتب

القرآن الكريم

١.أبو تمّام، حبيب بن أوس، **ديوان الحماسة**، شرحه أحمد حسن بَسَج، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلميّة، ١٩٩٨م.

٢. أبو العتاهيّة، إسماعيل بن القاسم، **ديوان**، شرحه غريد الشيخ، الطبعة الأولى، بيروت: منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات،١٩٩٩م.

٣.الأيوبي، ياسين، **في محراب الكلمة (بحوث ودراسات نقديّة في الأدب العربي الحديث والمعاصر)**، الطبعة الأولى، بيروت: المكتبة العصريّة، ١٩٩٩م.

٤.إبن أبي طالب، علي (ع)، **الديوان المنسوب إليه**، اعتنى به عبد الرحمن المصطاوي، بيروت: دار المعرفة، ٢٠٠٨م.

٥. ـــــــــــــــ، **نهج البلاغة**، ترجمة محمد دشتي، قم: دار الفكر، ١٣٣٦هـ.

٦. إبن حجاج قشيري النيسابوري، مسلم، **صحيح مسلم**، لاطا، بيروت: دار الفكر للنشر، د.ت.

٧. البخاري، محمد بن إسماعيل، **صحيح البخاري**، لا طا، بيروت: دارالفكر للنشر، د.ت.

٨. البستاني، بطرس، **أدباءالعرب في الأعصر العباسية**،لاطا، بيروت: دارالجيل، د.ت.

٩. ـــــــــــــــ، **أدباءالعرب في الأندلس وعصرالإنبعاث**، لاطا، بيروت: دارالجيل، ١٩٨٨م.

١٠. ـــــــــــــــ، **أدباءالعرب في الجاهلية وصدر الإسلام**، لاطا، بيروت: دار الجيل، ١٩٨٩م.

١١.البستاني، فؤاد أفرام، **المجاني الحديثة**، الطبعة الثانية، بيروت: المطبعة الكاثوليجية، د.ت.

١٢.الشعار، فوّاز، **الأدب العربي**، بيروت: دارالجيل، د.ت.

١٣. طليمات، غازي والأشقر، عرفان، **النثر في عصر النبوّة والخلافة الراشدة**، الطبعة الأولى، دمشق: دار الفكر، ٢٠٠٨م.

١٤. عتيق، عبدالعزيز، **الأدب العربي في الأندلس**. بيروت: دارالنهضة العربية، د.ت.

١٥. عسكري، صادق، **الحكمة بين المتنبي وسعدي (دراسةٌ مقارنة)**، سمنان: إنتشارات جامعة سمنان،١٣٨٧هـ.

١٦. الفاخوري، حنا، **الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب الحديث)**، الطبعة الثانية، قم: منشورات ذوي القربى،١٤٢٤هـ.

١٧.فضل الله، محمد حسين، **الحكمة في خط الإسلام**، لاطا، بيروت: مؤسسة الوفاء، د.ت.

١٨. محمد، سراج الدين، **الحكمة في الادب العربي**، بيروت: دار الراتب الجامعية، د.ت.

١٩. ميخائيل سابا، عيسى، **نوابغ الفكر العربي (الشيخ ناصيف اليازجي)**، الطبعة الأولى، قاهره: دار المعارف، ١١١٩م.

٢٠. اليازجي، ناصيف، **ديوان**، قدّم له ما رون عبود وفهرسه نظير عبّود، لبنان: دار مارون عبود، ١٩٨٣م.

٢١. ــــــــــــ، **العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**، بيروت: دار صادر، د.ت.

٢٢. ــــــــــــ، **مجمع البحرين**، بيروت: دار صادر، د.ت .

ب) **المقالات**

٢٣. آبدانان مهديزاده، محمد، **الحكمة في شعر إبن الوردي**، آفاق الحضارة الإسلاميّة، العدد الواحد والعشرون، السنة الحادية عشر، ١٣٨٢هـ، ١٤٠ ـــ ١٦٥.

٢٤.القاسمي، ظافر، **اليازجي والقرآن في مجمع البحرين**، المشرق، العدد الثاني والعشرون، السنة السابعة والخمسون، ١٩٦٣م، ٢٥٠ ـــ ٢٦٢.

الذات والآخر في الرواية السورية: تكريس مبدأ القوّة

د. خالد عمر يسير*

إبراهيم خليل الشبلي**

الملخَّص

تتناول هذه الدراسة الكشف عن علاقة الذات بالآخر، كما قدمتها الرواية السورية، تلك العلاقة التي كانت محكومة بمنطق القوَّة؛ إذ صورت الرواية السورية قوة الآخر على الصعد العسكرية والسياسيَّة والفكرية، في مقابل ضعف الذات و تشرذمها، ما جعلها في موقف استلاب أمام الآخر، وأدَّى كذلك إلى إضعاف أجهزة مقاومتها له.

الكلمات المفتاحيّة: الذات، الآخر، القوَّة، علاقة.

المقدمة

تُعدُّ دراسة الصورة من الدراسات الأدبية المقارنة التي تحظى باهتمامٍ كبيرٍ في الدراسات الغربيَّة نظراً إلى أهمِّيتها في العلاقات بين الأمم والشعوب؛ إذ أجرت مراكز الأبحاث والدراسات الاستراتيجية في غير بلدٍ غربيٍّ دراساتٍ هدفت إلى معرفة اتجاهات الرأي العام العربي إزاء الغرب[١]، وهي دراسة وإنْ وجدت على نطاقٍ ضيِّقٍ ومحدود في الدراسات العربية، فإنَّها تفتقر في الوقت ذاته إلى الربط بين الواقع التاريخي والثقافي للشعوب؛ لأنَّها تلاحق صورة الآخر في النص الأدبي و تُهمِل أبعاده الأخرى؛ لذا نسعى في هذا البحث إلى الربط بين الواقع التاريخي والثقافي من جهةٍ، و صورة الآخر كما قدمتها الرواية السورية من جهةٍ ثانيةٍ. وتُعرَّف الصورولوجيا (imagologie) بأنَّها«عرضٌ لواقعٍ ثقافي يستطيع من خلالها الفرد أو الجماعة الذين شكَّلوها(أو الذين يتقاسمونها أو ينشرونها) أن

---

* أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقيَّة ، سوربة.

** طالب دكتوراه، قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقيَّة ، سوربة.

تاريخ الوصول: ١٣٩١/١١/١٤هـ.ش= ٢٠١٣/٠٢/٠٢م تاريخ القبول: ١٣٩٢/٠٣/٠٨ هـ.ش= ٢٠١٣/٠٥/٢٩م

[١] ينظر: إبراهيم الداقوقي، **صورة الأتراك لدى العرب**، ص ١٠.

يكشفوا أو يترجموا الفضاء الثقافي أو الأيديولوجي الذي يقعون ضمنه»[١]، كما أنَّ مفهوم الصورولوجيا يتقاطع مع عددٍ من العلوم الأخرى كعلم الاجتماع وعلم السلالات...[٢]، ويعد كتاب مدام ديستال (عن ألمانيا) أول عمل يرصد صورة شعب في أدب شعبٍ آخر، ولاسيما بعد زيارتها لفرنسا ـــ فقد ذهلت من حجم الجهل وسوء الفهم لدى الفرنسيين حول ألمانيا؛ لذا سعت إلى تصحيح التشويه الذي أصاب صورة الألمان في الأدب الفرنسي[٣].

وتتعدَّد مجالات دراسة صورة الآخر تبعاً للفترة الزمنيَّة أو للنوع الأدبي؛ إذ يمكن للباحث أن يدرس صورة شعبٍ أو شعوبٍ كما يصورها أدبٌ قومي ما، إضافةً إلى دراسة صورة شعبٍ من الشعوب كما يصوِّرها أديبٌ بعينه، أو جنسٌ أدبيٌّ مُحدَّد كالقصة والرواية والمسرح...

لدراسة صورة الآخر أهميَّةٌ قصوى في فهم الذات ؛ إذ تُسهم في التشجيع على إقامة علاقاتٍ سليمة مع الأمم والشعوب الأخرى بعيدة عن سوء الفهم والتشويه الذي يصيب صورة الآخر في الآداب القومية المختلفة، كما أنَّها تُسهِم في إزالة سوء فهم صورة الآخر، وتؤسِّس علاقةً معافاةً من الأوهام والتشويه الذي يصيبها. وأمَّا هدف البحث فيتحدَّد بتحليل مصادر تكوين صورة الآخر في الخطاب الروائي السوري، ولاسيَّما في الفترة التي يتصدَّى لها البحث، والتي تمتدُّ من ٢٠٠٠ إلى ٢٠١٠، إضافةً إلى تحديد أسباب التشابه أو الاختلاف بين الصور التي تُقدِّمها الروايات المُستهدَفة حول الآخر، وتصوير علاقة الذات بالآخر عبر منطق القوَّة الذي يحكم تلك العلاقة.

يقوم البحث على المنهج التحليلي الذي يفيد من تقنيات تحليل الخطاب السردي، كالحوار والسرد والشخصيَّة والزمان والمكان وحوافز السرد الحكائي، وقانون التوازي.

تكريس مبدأ القوَّة:

كرّس الخطاب الروائي السوري في لحظة انبهاره بالآخر مبدأ القوَّة والغلبة التي يتَّسم بها الآخر على المستويات السياسيَّة والاقتصاديَّة والتقنيَّة والعسكريَّة، وتفاوتت درجة الحساسيَّة في تعامله مع الآخر،

---

[١] دانييل هنري باجو، وآخران، **الوجيز في الأدب المقارن**، ص١٤٧.

[٢] **المرجع نفسه**، ص١٤٦.

[٣] عبده عبود، **الأدب المقارن**، ص٣٧٢.

واختلفت درجة تعاطي الروايات من روايةٍ إلى أخرى، من حيث البناءُ الفنّي وتوظيفه إيديولوجيًّا، للتعبير عن مواقف الشخصيَّات الروائيَّة وعلاقتها مع الآخر، ومظاهر هيمنته على الشعوب، ومحاولة استعمارها واستغلالها وإخضاعها لسلطته، ليس على المستوى العسكري فحسب، بل على المستوى الفكري والثقافي والاقتصادي أيضاً، إضافةً إلى شعور الذات بالضعف إزاءه، وانبهارها بما حقّقه من إنجازاتٍ كبيرةٍ، وسعيها إلى تقليده وتقفّي خطواته، ذلك أنَّ «المغلوب مُولَعٌ أبداً بالغالب في شعاره وزيّه ونحلته وسائر أحواله... لذلك ترى المغلوب يتشبَّه أبداً بالغالب ومركبه وسلاحه.. بل وفي سائر أحواله.. فإنَّك تجدهم يتشبَّهون بهم في ملابسهم وشاراتهم والكثير من عوائدهم وأحوالهم.. حتى يستشعر من ذلك الناظر بعين الحكمة أنّه من علامات الاستيلاء»[1]، ويقصد بدراسة الصورة في الأدب المقارن، دراسة صورة شعبٍ ما كما يصورها أدب شعبٍ أو شعوبٍ أخرى، ذلك « أنَّ دراسة صورة الأجنبي تُمثِّل تتبُّع السيرورة الأدبية وتحول أفكار ثقافةٍ ما إلى مُتخيَّلٍ، ولهذا لم يعد هذا المُتخيَّل محض عنصرٍ خرافيٍّ، أو صورةٍ أو رمزٍ فقط، إنَّما هو، إضافةً لما سبق مرآةٌ تعكس تاريخ المعايير الاجتماعية-النفسية في تصوُّر الأنا والآخر»[2].

١- الذات والآخر: ثنائية الضعف/ القوَّة:

تكثر في الخطاب الروائي المدروس الشخصيَّات الأجنبيَّة التي اصطدمت مع الذات سواء في موطنها أم في موطن الآخر؛ إذ صوّر الراوي في رواية (***الطريق إلى الشمس***، عبد الكريم ناصيف) عبر الحوار إعجاب (الأخضر) بـــ(جانيت)، التي بدت واثقةً من قوَّة فرنسا وعظمتها«: قولي لي ألست خائفةً من الحرب؟

-خائفةٌ من الحرب ؟ قالت وهي تبرم شفتها استهتاراً، نحن الفرنسيين لا نفعل منذ أربعمائة عامٍ إلا الحرب، نقاتل هنا، نقاتل هناك، بل لقد حاربنا أوروبا كلَّها ذات يومٍ وانتصرنا، ذهب نابليون إلى مصر، وصل إلى موسكو، توغّلنا في إفريقيا، استعمرنا آسيا، أمريكا.. فهل نخاف اليوم من هتلر؟»[3].

[1] ابن خلدون، **المقدمة**: الفصل الثالث والعشرون، ص١٤٧.

[2] مانيا بيطاري،**صورة الآخرفي الأدبالقصصي والمسرحي والدراما التلفزيونية في سورية(١٩٧٠-٢٠٠٠)**، ص٩.

[3] عبد الكريم ناصيف، **الطريق إلى الشمس**، ص ٢٠٨.

لقد عبَّرت (جانيت) عن استخفافها بالآخر المُتمثّل بـــ(الأخضر)، ولعلَّ الجمل السرديَّة المتتالية تُبرِز نزعة الغلبة والتفوُّق التي ترد على لسانها؛ إذ صوَّر المقطع السردي السابق هيئة جانيت وهي (تبرم شفتها)، وهذا فعلٌ يكثّف الدلالة، ويكشف مكنون الشخصيَّة ونفسيَّتها، وما تضمره من قوَّةٍ وتفوُّقٍ، ويتَّضح ذلك بشكلٍ جلي عبر الأفعال التي جاءت متتاليةً في هذا المقطع السردي مُعبِّرةً عن لغة القوَّة (نقاتل،و حاربنا،و انتصرنا،و توغلنا،و استعمرنا...)، وهذه الـــ (نا) لا تؤدِّي وظيفةً نحويَّةً؛ لتشير إلى المُتكلِّم فقط، بل تتجاوز ذلك لتشير إلى منطقِ الغلبة والقوَّة الذي تختزله؛ إذ يحيل على المُتكلِّم (الآخر) القوي، الواثق من نفسه وقدراته، ولتغدو رمزاً للسيطرة، ولعلَّ هذا المنطق الذي يحكم الرؤية السرديَّة، ويشكِّل بؤرةً تنطلق منها الذات في تعاملها مع الآخر، ويوجِّه حركة السرد، ولا يقف الأمر عند هذا الحد، بل يتجاوزه؛ إذ أصبحَ الآخر «يُمثِّل الحداثة والتقدُّم، والتقنيَّة مثلما يُجسِّد القوَّة والغلبة والسيطرة».[1] ويشير الراوي كذلك إلى حالة (سارة) عندما سجنَ العثمانيون بعضَ الناس، فخشيت أن يكون بينهم يهودٌ،و«حين وصلت إلى غرفتها استسلمت لأفكارها: ماذا لو كانوا يهوداً؟ لا شكَّ أنَّها كانت ستتأزّم. ولكن لو كانوا يهوداً لما تمَّ الأمر بهذا الهدوء. اليهود في الخارج كانوا يهزُّون العالم كلَّه. مُستحيلٌ أن يكونوا يهوداً. إنَّ سجن أحد اليهود يستدعي أحياناً تدخُّل سفراء الدول. وحين اتَّخذ جمال باشا قراره بترحيل اليهود غير العثمانيين جرت اتِّصالاتٌ و رجاءاتٌ وتهديداتٌ. وجاءت سفنٌ أميركيَّةٌ أمَّنت النقل إلى مصر. وضمنت عدم وقوع تعدِّياتٍ...».[2] هذا المقطع السردي بما يتضمَّنه من رؤًى يُعبِّر عن سمة الغلبة، التي تتمتَّع بها شخصيَّة اليهودي أينما حلَّ، فالعالم يُهروِل لمساعدته وحمايته، وكأنَّ هذه الرؤية السرديَّة تبغي الإشارة إلى أهمّيَّة اليهودي وعظمته مقابل الضعف الذي يبدو عليه العربي، الذي ارتُكبت بحقّه أفظع المجازر، وهذا يفسِّر بروز نزعة القوَّة التي يشعر بها اليهودي إزاء غيره من الأقوام.

وتتناسل الجمل السرديَّة في المقطع السابق لتُعبِّر عن منطق القوَّة الذي يَسِمُ شخصيَّة اليهودي:« لو كانوا يهوداً لما تمَّ الأمر بهذا الهدوء، اليهود في الخارج كانوا يهزُّون العالَمَ كلَّه، سجن أحد اليهود

[1] معجبة الزهراني، **صورة الغرب في كتابة المرأة العربية**، ص ٥٥.

[2] ممدوح عدوان، **أعدائي**، ص ١٦٨.

يستدعي تدخُّل سفراء الدول...». هذه الجمل السرديَّة المتتالية تعكس رؤية اليهودي وسلوكه تجاه غيره، وهو ما جعل شخصيَّته أسيرةً لنزعة القهر والغلبة، وتلك الرؤية ليست رؤيةً فرديةً، أو رؤية الراوي فحسب، بل هي رؤيةٌ محكومةٌ بشروطٍ اجتماعيَّةٍ وثقافيَّةٍ؛ لذا فهي تعكس الواقع العربي، والعقل العربي في تعامله مع الآخر؛ إذ « تكشف النظرة النقديَّة الفاحصة، لمعطيات الثقافة العربيَّة الحديثة، مُعضِلةً مكينةً تستوطن نسيجها الداخلي، ألا وهي (مُمَاثَلة) الثقافة الغربيَّة، و(مُطابَقة) تصوُّراتها، فحيثما اتَّجهت تلك النظرة في حقول التفكير المُتعدِّدة، لا تجد أمامها ــ على مستوى الرؤى والمناهج والمفاهيمــ سوى ضروبٍ من (التماثُل) و(التطابُق) مع ثقافة الآخر، التي فرضت حضورها وهيمنتها في المعطى الثقافي العربي الحديث مباشرةً... ويعود ذلك، فيما يعود، إلى سببين رئيسين: أوَّلهما يتَّصل بهيمنة (المركزيَّة الغربيَّة) ومُحدِّداتها الثقافيَّة والإيديولوجيَّة، وهي تمارس اختزالاً للثقافات غير الغربيَّة، باعتبارها الثقافة الكونيَّة الشاملة، وثانيهما: الاستجابة السلبيَّة لمعطيات تلك المركزيَّة. وهو أمرٌ يتعلق بواقع الثقافة العربيَّة الحديثة التي رهنت ذاتها بعلاقاتٍ امتثاليَّةٍ للثقافة الغربيَّة، ولم تفلح في بلورة أُطُرٍ عامَّةٍ فَاعِلةٍ تُمكِّنها من الحوار المتفاعل مع الثقافات الأخرى»[1].

وعلى الرغم من تعدُّد الرواة في الروايات المدروسة كالراوي العالم بكلِّ شيءٍ كما في روايات (***أعدائي***، و***الطريق إلى الشمس***، و***سهرة تنكرية للموتى***) والراوي المُحايد كما في رواية (***الضغينة والهوى***)، إلا أنَّ وجهة النظر التي يُقدِّمها السرد، تُعبِّر عن حال الضعف ــ التي تعيشها الشخصيَّات المُمثِّلة للذاتــ أمام الآخر وقوته*، وتكاد هذه الرؤية أن تهيمن على حركة السرد وتتحكَّم بها، فقد صوَّرت وهن الذات وضعفها أمام قوة الآخر وهيمنته؛ إذ جاء على لسان أحد الشخصيَّات في رواية

---

[1] عبد الله إبراهيم، **المطابقة والاختلاف، المركزية الغربية**، ص ٥.

* من ذلك على سبيل المثال لا الحصر، ينظر: رواية(**الطريق إلى الشمس**)، ص ١٢٤، ٢٥٢، ، ورواية (**الضغينة والهوى**)، ص ٦٥، ورواية (**سهرة تنكرية للموتى**)، ص ٩،٤٨ ، ورواية (**جنود الله**)، ص ٢٦، ٤٨، ٧٩، ورواية (**أعدائي**)، ص ١٣٤،٣٥٤ .

(***الطريق إلى الشمس***) وصفٌ لما وصلت إليه درجة هيمنة العثمانيين وتسلُّطهم على رقاب الناس: «أموالنا يأخذونها...حبوبنا باسم الميرة يصادرونها...أعراضنا ينتهكونها...». [١]

ومع منطق القوَّة والهيمنة الذي يحكم علاقة الذات (الضعيفة) بالآخر (القوي)، لا يبقى أمام الذات سوى أن تستهجن تصرُّفاته، الذي يريد النيل من هويَّتها، و يسعى إلى محوها، فلا مجال للمقاومة، ولا للتعامل مع تلك التهديدات إلا بالاستنكار، وهذا ما أشار إليه الراوي في وصفه لحال أهل الشام عندما ذُهِلوا من تصرُّفات الفرنسيين ونقضهم للمعاهدات والمواثيق، فـــــ«أهل دمشق مُنذَهِلون، ما بال أمِّ العدالة والحريَّة والمساواة، تضرب عرض الحائط بكلِّ ماله علاقةٌ بالعدالة والحريَّة و المساواة ! معاهدة الست والثلاثين تداعت أرضاً»[٢]، وبهذا المعنى تُختزل علاقة الذات بالآخر عبر علاقة الضعيف بالقوي،و المُستعمَر بالمُستعمِر،و المتبوع بالتابع.. ومهما حاولت الشخصيَّات المُمثِّلة للذات أن تندمج في مجتمع الآخر، وأن تسير على خطاه في النهضة والتقدُّم، فإنَّها تصطدم بجدار ضعفها، ولا يبقى أمام الضعيف إلا أن يخضع لإرادة القوي، ولعلَّ علامة التعجُّب (!) في هذا المقطع السردي تختزل كثيرا من الدلالات الموحية، التي أضحت بدورها إشارةً مُعبِّرةً أكثرَ من أيَّة مقولةٍ عن الذهول و الصدمة التي تعيشها الذات من سلوك الآخر، وسعيه للسيطرة عليها، والتحكُّم بها، و« بهذه المعادلة يتَّضح أنَّ الغربي هو الأصل وأنَّ الشرقي هو الدخيل. ومن هنا، فإنَّ أمريكا تُعلِن عن نفسها بوصفها وطناً غربيَّاً، والمواطنة فيها ليست سوى تأكيدٍ ثقافيٍّ وسياسيٍّ للغرب ضدّ الشرق. ولن يكون الشرقيُّ غربيَّاً مهما أظهر من حسن النوايا. ولسوف يلاحقه أصله الشرقي مهما حاول الفرار منه جغرافيَّاً و زمانيَّاً»[٣]. فالغرب يفرض مفهوم القوَّة بوصفه أداةً لتوجيه علاقته بالشرق، و يعني ذلك من جملة ما يعنيه، لغة التفوَّق والهيمنة، التي تحكم علاقته بالشرق، وهذا ما يشير إليه الراوي في رواية (***جنود الله***، فواز حداد)؛ إذ وصف نقمة جنود الاحتلال الأمريكي على العراقيين، فهم يُروِّحون عن«نقمتهم فيُطلِقون السباب على العراقيين الحُجَّاج، الذين لا يستحقُّون ما يُقدَّم لهم من مساعداتٍ، سواء ترميم المدارس،

---

[١] عبد الكريم ناصيف، **الطريق إلى الشمس**، ص ١٠.

[٢] **المصدر نفسه**، ص ١٨٥.

[٣] عبد الله الغذامي، **رحلة إلى جمهورية النظرية**، ص ٦٢.

أو توفير مضخّات المياه، وفتح عياداتٍ و مستوصفاتٍ.. شعبٌ بحاجةٍ إلى طاغيةٍ لا إلى حريّةٍ؛ ينبغي أن نطرحهم أرضاً ونوسعهم ضرباً، ونقتل أكبر عددٍ منهم »[1]. يعبّر هذا المقطع السردي عن ردة فعل الجنود الأمريكيين تجاه السكان، الذين لا يشكّلون أيَّ خطرٍ عليهم، ومع ذلك يُفصِح المسرود عن حالة الجنود النفسيّة، وطريقة تعاملهم إزاء غيرهم من المجتمعات؛ إذ يريد الآخر القوي من الشعوب الضعيفة أن تنصاع له، و أن تتمسَّك بكلِّ ما من شأنه أن يجعلها تسير على خطاه، وإذا ما كان بوسعها أن تعامله معاملة الندِّ، فإنَّ ذلك يسبِّب له إزعاجاً كبيراً[2].

وتخترق صورة الآخر القوي العالم السردي، لتحيل على الواقع الثقافي والفكري العربيين، وعلى الشروط التاريخيَّة التي أُنتِج في ظلّها الخطاب الروائي السوري، فقد سيطر الغرب على العقل العربي؛ إذ شعر بعض المفكرين العرب بضعفهم أمام الغرب وحضارته[3]. وقد صوَّر الراوي في رواية (الضغينة ***والهوى***، فواز حداد)، شخصيَّة الآخر المُتمثِّلة بــ(ماكنرو)، وما تتمتَّع به من القوَّة التي ظهرت في خطابه، والجنرال (ماكنرو)، وهو مبعوثٌ أمريكي يقوم بجولةٍ استطلاعيَّةٍ سريَّةٍ في الشرق الأوسط، ويُجري مباحثاتٍ مع بعض المسؤولين السوريين، وكان النفط على رأس المباحثات، وسأل الجنرال ممثِّلَ الجانب السوري في المفاوضات العقيد عن متابعته لمجلّة (ريدرز دايجست)، وقد «كان الجنرال يقصد وبشكلٍ جلي الحياة الأمريكيَّة المُصوَّرة في المجلّة، وبلغاتٍ مختلفةٍ تُغطّي العالم، أمريكا الثريَّة، المعطاءة، الحيويَّة، القويَّة...»[4].

و تكاد الروايات المدروسة تشترك في العوامل وتأثيرها في السرد وتوجيه حركته، ونستطيع إجمال العوامل أو الوظائف فيما يأتي:

- عامل الذات: يتمثل في الضعف أمام الآخر وقوَّته.
- العامل العاكس: يتمثل في منطق القوَّة والهيمنة.

---

[1] فواز حداد، **جنود الله**، ص ٢١٢.

[2] ينظر: أدونيس، **الهوية غير المكتملة**: تعريب حسن عودة، ص ١٨.

[3] ينظر: سالم المعوش، **صورة الغرب في الرواية العربية**،ص ٦٢.

[4] فواز حداد، **الضغينة و الهوى**، ص ٣٧٨.

- الموضوع: ويتمثل في الهوية.

أمَّا على مستوى الشخصيَّات التي تشترك في صفتها و دورها، فهي تنحصر في:

- (عامل الذات): شخصيَّة البطل_ المُمثِّل للذات_ التي كانت تنحصر في أن يكون (ضعيفاً، مُهمَّشاً، مضطهداً..).

- (العامل العاكس): ويتمثل بـــ (القوَّة، والهيمنة، والتقدم، والتفوق الحضاري، ومحاولة السيطرة...).

٢- احتقار الآخر للذات:

لعلَّ تصوير الخطاب السردي لمنطق الاستعلاء، الذي يَسِم شخصيَّة الآخر يشكِّل تعبيراً أو تمثيلاً لسلوكها إزاء غيرها من الشخصيَّات الروائيَّة؛ إذ تكثر الجمل السرديَّة في النصوص الروائيَّة؛ لتُشكِّل علامةً دالَّةً تحمل دلالاتٍ تُظهِر تعالقات النص السردي مع سواه من النصوص الثقافيَّة، وتشير إلى الشروط التاريخيَّة، والاجتماعيَّة، التي تُسهِم في تشكيل وعي الذات لنفسها وللعا لم من حولها.

ويشير الراوي في رواية(*أعدائي*، ممدوح عدوان) عبر الحوار بين (رفقة) و(ألتر)، إلى تعصُّب اليهود وشعورهم بالفوقيَّة إزاء غيرهم من الأمم والحضارات، فقد جاء على لسان (رفقة) في حوارها مع (ألتر)، ما يؤكِّد ذلك:

«لا بُدَّ من المغامرة. اليهودي يجب أن يُذكِّر بنفسه في كلِّ شيءٍ يعمله. يا ليتنا نستطيع أن نجعل لدوستنا على الأرض شكل النجمة. ليتنا تركنا نجمتنا على الأهرامات التي بنيناها.

- واثقةٌ أنَّنا نحن الذين بنيناها؟»[1]

فنبرة التعالي تبدو جليَّةً في هذا المقطع السردي، ولاسيَّما عبر الأفعال المتتالية التي وردت في حديث (رفقة): (نستطيع، ونجعل، وتركنا، وبنيناها..)، و(نا) هنا تؤكِّد، الرؤية المُقدَّمة عبر السرد، ما تحمله شخصيَّة اليهودي من إحساسٍ بالتفوُّق، وما تُضمِره من احتقارٍ للعرب.

---

[1] ممدوح عدوان، **أعدائي**، ص ٣٨.

ومن أسباب تَجذُّر الإحساس بالتعالي عند اليهود إخفاق العرب في التصدي للمشروع الصهيوني؛ ذلك أنَّ صورة العجز والوهن التي تعيشها الذات تُعبِّر عن الواقع المرير الذي يعيشه مجتمع (الذات) مقابل القوَّة التي يتمتع بها (الآخر)[1] ؛ لذا يجب « توضيح الصلة بين صورة الآخر وسياقها التاريخي. فهذه الصورة_ وهي مُتغيِّرةٌ- هي، قبل كلِّ شيءٍ تعبيرٌ عن أوضاع المجتمع الذي تبنيها فيه ثقافته»[2]. فالرؤية المُقدَّمة بوساطة السرد بمستوياتها المُتعدِّدة، تُقدِّم صورتين للآخر، صورة إيجابية تتمثَّل في الآخر القوي، المُتقدِّم، الحضاري..، وأخرى سلبيَّة غالباً ما وردت على لسان شخصيَّاتٍ أجنبيَّةٍ، تبلورت في فوقيَّته، و غطرسته، و خداعه...

لكنَّ الرؤية تشير كذلك إلى دور (الذات) في السماح للآخر بالسيطرة عليها، ذلك أنَّ الأخذ بخيار التماهي مع الآخر وثقافته، هو في نهاية الأمر هدمٌ لنسقٍ ثقافيٍّ مُثقَلٍ بجملةٍ من الشحنات العاطفيَّة، والفكريَّة، والاجتماعيَّة، والدينيَّة، واستبداله بجملةٍ من الأنساق الثقافيَّة، التي تمتلك محمولاتها، وهو خيارٌ – وإن ادَّعى التحديث- لا يقوم به بوصفه طرفاً فاعلاً، وإنَّما بوصفه طرفاً مُنفعِلاً، لا يتمثَّل ما يصل إليه تمثُّلاً حقيقيَّاً[3]؛ لذا تبقى عمليَّة التلقي عاجزةً عن تحقيق أهدافها؛ لأنَّ الانتقائيَّة التي انتهجها المُفكِّرون أدَّت إلى إضعاف أدوات مقاومة الآخر القوي[4]، وقد عبَّر الراوي في رواية (الضغينة ***والهوى)*** عن حالة العداء التي يضمرها (روبنشتاين) اليهودي، الذي يتطلَّع إلى الإسهام في إقامة وطنٍ قوميٍّ لليهود (إسرائيل) على الأرض المُقدَّسة: « لم يكن نقل روبنشتاين من المنطقة، كما زعم، ترضيةً للعرب؛ أو من جراء اسمه الذي تباهى بأنَّه فضيحةٌ يهوديَّةٌ بحدِّ ذاته، نُقِل لأنَّه لم يُخفِ تعاطفه مع الدولة اليهوديَّة. كان صهيونيَّاً قحَّاً، جهر بآرائه مُتَّهِماً العرب باختلاق نزاعٍ مع اليهود، وروَّج الدعايات الصهيونيَّة عن بلاد العرب الواسعة الخالية من الحضارة، وفلسطين الخالية من السكَّان. أمَّا

[1] يُنظر: مصطفى حجازي، **التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور**، ص ١٣٤ وما بعدها.

[2] لبيب، الطاهر، الآخر في الثقافة العربية، ضمن كتاب **صورة الآخر، العربي ناظراً ومنظوراً إليه**، ص ١٧٨.

[3] ينظر: عبد الله إبراهيم، **المطابقة والاختلاف، المركزية الغربية**، ص ٧-٨.

[4] ينظر: محمد راتب الحلاق، **نحن والآخر**، ص ٣٤.

الفلسطينيون فشاغلون مُؤقّتون يجب ترحيلهم قسراً إلى البادية السورية والجزيرة العربيّة»[١]. ففي الوقت الذي كان فيه المجتمع الذي تنتمي إليه الذات، غارقاً في الاستلاب والضعف والقهر، كان اليهود يحلمون و يخطِّطون لإقامة وطنٍ قوميٍّ يجمع أشتاتهم من أصقاع العالم، وهذا يُظهِر إخلاص تلك الشخصيَّات_ من منظورها_ في بذل الغالي والنفيس لتحقيق تلك الغاية، بينما كانت (الذات)، كما يُصوِّرها الخطاب الروائي المدروس ضعيفةً غيرَ قادرةٍ على الخروج من مآزقها؛ لذا تسعى إلى السير على خطا الغرب و التماهي معه.

وقد ترك لهاث الذات وراء الآخر أثره في الوعي العام العربي؛ إذ أشار الخطاب الروائي السوري إلى مسألة ارتهان الذات إلى الآخر وارتمائها في أحضانه، في الوقت الذي يُظهِر فيه الآخرُ استخفافه بالذات واحتقارَه لها، فــقد ذُهِلَ (غوبلان) _ الذي طرده السوريون _ من ردَّة فعل الخارجية الفرنسية، التي قررت احترام القرار السوري، والذي يعد من وجهة نظره تطاولاً على شخصيَّة فرنسيَّةٍ لها أهميَّتها، و يورد غوبلان وجهة نظره وموقفه من تصرف الخارجية الفرنسية؛ إذ أشار الراوي من وجهة نظر (غوبلان) إلى ماعدَّه نفاقاً فرنسياً مفضوحاً، تجلّى في«الإصرار على احترام القرار السوري. متى كانت الخارجية تُعنَى بما سمَّته الإرادة السوريَّة ؟! لم ينفع احتجاجي بأنَّ السكوت على طرده البشع وغير اللائق، يوحي بتهمة لن تكون غير التجسس، وينذر بتطاول سوري لن يقف عند حد...، لم أكن أجهل أنَّ الاتجاه الحالي في الخارجية هو السعي لاستعادة نفوذنا في سورية»[٢]. يُظهِر هذا المقطع السردي لغة التهكُّم، ولاسيَّما مع الجملة السرديَّة (متى كانت الخارجيَّة تُعنَى بما سمَّته الإرادة السورية؟!)، ولعلَّ علامتي الاستفهام (؟) والتعجب (!)، بوصفهما رمزين دالين يحملان مدلولاتٍ كثيرةً، من أبرزها (السخرية، والاستغراب، والتعجُّب، والدهشة..)، ويُفسِّر المسرود، هنا، هذا التصرُّف بأنَّ له ما يسوِّغه، وهو الإبقاء على الخيط الرفيع الذي يربطها بسورية، ومحاولة استعادة السيطرة عليها من جديدٍ، فلا قيمة للإرادة السورية، أو لاحترامها، وإنَّما هناك فعل مسايرةٍ من قبل فرنسا لتحقيق أهدافها وغاياتها في استغلال الشعوب ونهب ثرواتها.

[١] فواز حداد، **الضغينة و الهوى**، ص ١٨٢.

[٢] **المصدر نفسه**، ص ٣٢.

٣–انبهار الذات بالآخر:

جاء في لسانالعرب:"انبهر فلان، إذا بالغ فيالشيء"[١]، وانبهار الذاتبالآخر يعبِّر عننقص يعتريها[٢]، وهذا يشير إلى أنَّ لحظة الانبهار تُصوِّر حالة الوهن والعجز التي تعيشها الذات في مواجهة الآخر.

ويشكِّل موقف الانبهار بمنجزات الحضارة الغربية، والتقدّم الهائل الذي حقّقته، ولاسيَّما بعد ثورتها الصناعية فضاءً مغرياً لكلِّ من يبحث عن واقعٍ مُغايرٍ لما يعيشه؛ لذا سعى كثير من المُفكِّرين، والأدباء إلى الدعوة الواضحة والصريحة إلى السير على خطا الغرب، والأخذ بالأسباب التي قادت إلى تطوّره وتفوّقه على بقيَّة الحضارات والشعوب، وهذه الدعوة تنسجم مع ما تُقرِّره المركزيَّة الغربيَّة، التي تقول «بالخصوصيَّة المُطلَقة لتاريخ الغرب الذي أنتجته عواملُ خاصَّةٌ داخليَّةٌ، وأثمر عن حضارةٍ غنيَّةٍ ومتنوِّعةٍ، ثمَّ التأكيد على أنَّ المجتمعات التي تريد أنْ تبلغ درجة التقدُّم التي وصل إليها الغرب، ليس أمامها إلا الأخذ بالأسباب ذاتها التي أخذ بها الغربيُّون، وليس أمام تلك المجتمعات إلا التخلُّص من خصوصيَّاتها الثقافية؛ لأنَّ تلك الخصائص هي المسؤولة عن تخلُّفها، وهي المعيقة لتطوُّرها»[٣].

وما تُقرِّره المركزيَّة الغربيَّة يدعو المرء إلى أنْ يتساءل عن كينونة العربي، وذاتيَّته المُتميِّزة وموقعه، ودوره بعد أن نعيد ما للماضي للماضي وما للغرب للغرب، فما الذي قدَّمه في الحاضر، وأين صوته لا صوت ماضيه، وأين إرادته هو لا الإرادة الأسيرة المحكومة برفض طرفٍ على حساب آخر..؟ هذه الأسئلة تدلُّ على حال الوهن والشلل التي تعاني منها الذات العربيَّة إزاء الآخر وتفوُّقه وقوَّته زماناً ومكاناً؛ إذ لا يمكن للمرء أن يتجاهل دور الذات العربيَّة دون أن يأخذ بالحسبان الحاجة إلى حسمٍ حضاريٍّ مُستقرٍّ في الحياة العربيَّة، فقد أدَّى ذلك الوهن الذي تعاني منه الذات إلى أن تعيش صدمةً كبيرةً في مواجهة الآخر، تمخَّضت تلك المواجهة عن حالة انبهارٍ عاشت في ظلِّها الذات أمام الآخر ومنجزاته الحضاريَّة، ولا يقتصر الأمر على ذلك، بل يتعدَّاه إلى انبهار الذات بمستوى التقدير والعناية التي يلمسها المرء في الغرب، وهذا ما عبَّر عنه الراوي في رواية (***الطريق إلى الشمس***)، حين وصف

---

[١] ابن منظور، **لسان العرب**: ج ١، ص ٥١٦.

[٢] ينظر: جودي البطاينة، **شخصية الآخر في الرواية في الأردن**، ص ٤٩.

[٣] عبد الله إبراهيم، **المركزية الغربية**، ص ٣٣.

حال (الأخضر) عندما بُهر بما لاقاه من حفاوةٍ فأخباره « مُفرِحةٌ كلَّ الإفراح.. ما إن وصل إلى باريس وقدَّم رسائل التوصية حتى وجد كلَّ عنايةٍ وترحابٍ من إدارة السوربون من الدكاترة الأساتذة.. راتبه عالٍ يعيش به عيش الأمراء، مسكنه مُؤمَّن، حاجاته مقضيَّة..»[١]، وبانتقال الأخضر إلى (باريس) بدأت الذات مواجهة الآخر، وهذا الانتقال يجعل المواجهة غير متكافئة، حيث اقتصرت مواجهتها على تسجيل المفارقات بين موطن الذات وموطن الآخر، والتي تراوحت بين الدهشة والانبهار[٢].

و تتَّضح علاقة الذات بالآخر في الشكل الآتي:

- من منظور الشخصيَّات الممثِّلة للذات:

الذات ← الآخر

(الضعيفة) انبهار (القوي)

من هنا نلاحظ أن التمثيل السردي للخطاب الروائي المدروس هو نتاج موقعين، موقع الذات أو الشرق، الذي ينتمي إليه الراوي، وموقع الآخر أو الغرب، حيث يتمنَّى أن يكون؛ لذلك فإنَّ لغة السرد تُظهِر شكلاً احتفاليًّا بالآخر، وتصوِّر الرغبة فيه، فمَّما لاشكَّ فيه « أن الثقافة الأحدث والأسرع والأكثر امتلاكاً للقدرة على الخلق والإنتاج والتجدُّد، هي الثقافة الأقوى والأكثر قدرةً على الانتشار، أي هي الثقافة التي تفرض نفسها على غيرها، بقوة الفكر والسيف، على ما هو شأن الثقافة الغربية الحديثة، التي تفرض نفسها اليوم وتمارس عالميتها»[٣]. كما صوَّر الخطاب الروائي السوري كذلك صورة الآخر الإيجابية والاحتفاء به من قبل الذات، فهو مصدر التقدُّم والقوَّة والحضارة، وأظهر ما تُضمِره شخصيَّة الآخر من احتقار للذات، وما تخفيه من أطماع في البلاد والثروات، مما يجعل الصورة المبهرة التي يقدمها الغرب بوصفه مكاناً للحرية والكرامة والرخاء، متناقضة مع ما يضمره من مطامع ومآرب في السيطرة على الشعوب وإخضاعها؛ إذ صوَّر الراوي طريقة تعامل خبير التنقيب عن

---

[١] عبد الكريم ناصيف، **الطريق إلى الشمس**، ص ١٢٥.

[٢] ينظر: محمد نجيب التلاوي، **الذات و المهماز**، ص ٥٣.

[٣] علي حرب، **الفكر والحدث**، ص ٤٧.

النفط مع الشعب السوري، ففي حديثه نبرة التعالي على السوريين واحتقارهم، يقول (ماكنرو)« لم أبدِ رأياً أو تعليقاً. كنت مبهوتاً. نهرني كين: لا تقل إنها عملية قذرة.

– قلت بامتعاض: ضيعنا على السوريين فرصة. رمقني باستخفاف.

– تابعت: فرصة بأمس الحاجة لها، إن لأي شعب الحق في أن ينعم بثرواته.

– قال بحدة: إنهم غير قادرين أصلاً على استغلالها.

– قاطعته: حجبنا عنهم بترولهم.

– قال: لا تبالغ، البترول مصادفة جيولوجية، ومن سوء حظهم أنه لم يفلت من مصادفات سياسية، وعاكسته أوضاع اقتصادية مضطربة، ومهما يكن فبوسعه، وبوسعهم الانتظار»[١]، وأشار الراوي كذلك إلى (غوبلان)، الذي أصيب بفاجعة كبيرة، فقد خيبت فرنسا ظنَّه في أن تكون شريكاً منصفاً، وتؤدي دوراً طيباً ومختلفاً عن سياق الدول الاستعمارية[٢]، فقدوم هؤلاء إلى الشرق يصور التنافس بين الدول الكبرى لإخضاع المكان لسيطرتها، واستغلال ثرواته، ويمر هذا التسابق بمراحل مختلفة، أولها الاستكشاف، وهذا ما عبر عنه(كين) مدير الشركة المكلفة بالتنقيب عن النفط في سورية « وسوف نواصل الحفر دائماً إلى أعماق سحيقة، ثم نتوقف عند البئر الثامنة أو التاسعة، شيء ما شبيه بهذا الترتيب، ونتابع على هذا المنوال، نستغرق سنوات طويلة... آبار البترول الحقيقية سوف تغلق وتصبح احتياطياً مكتوماً، لن يستخرج إلا برغبتنا وحسب احتياجاتنا. العملية دقيقة في منتهى السرية وباهظة التكاليف وتحتاج إلى تغطيات مستمرة، وبهدف مستمر. السيطرة على النفط وليس استثماره»[٣]، وهذا يشير إلى أن الغرب يعيش على القهر والعنصرية، ورخاؤه ناتج عن استغلال ثروات الشعوب الأخرى، ولتستمر تلك الرفاهية، فلا بد للغرب من أن يستمر في القهر والنهب، والسؤال

---

[١] فواز حداد، **الضغينة و الهوى**، ص ٣٩١.

[٢] ينظر: **نفس المصدر**، ص ١٥٩.

[٣] **نفس المصدر**، ص ٣٩١.

الذي يطرح نفسه: هل الغرب مستعد للتوقف عن سرقة الشعوب واسترقاق أهلها. هل هو مستعد للتخلي عن رفاهيته القائمة على استغلال الآخرين؟[١].

وبذا يغدو الغرب مكاناً تنشد فيه الذات الخلاص من عذاباتها، ونموذجاً مُبهِراً في النهضة والتقدُّم على الأصعدة الاجتماعيَّة والاقتصاديَّة والسياسيَّة، وتجلَّت تلك الصورة الإيجابيَّة عبر العلاقات المباشرة بين الذات والآخر، وعن طريق ما ترسَّب في الوعي العام للذات، وما أسهمت فيه مجمل العوامل الاجتماعيَّة والتاريخية، التي تكوَّنت فيها انطباعات الذات عن الآخر من جهةٍ، والظروف المريرة التي تقبع فيها الذات من جهةٍ أخرى، الأمر الذي دفعها لتقفي خطواته والسير على نهجه، وتشير الرؤية السرديَّة إلى صورة أخرى للآخر (الفرنسي، والأمريكي، واليهودي..)، ولكنَّها لم تأتِ من منظور الشخصيَّات، وإنَّما من منظور الراوي، فقد أظهر الآخر استعلاءً وتعالياً على الذات، وأضمر أطماعاً كثيرةً في تطويع الآخرين وإخضاعهم، وهذه الصورة المُقدَّمة تُشير إلى أنَّها صورة سلبية، فرسالة الرجل الغربي، هي «رسالة الرجل مُثلَّث الوجوه: الفاتح المُسلَّح، والمُبشِّر، والباحث عن الثورة، وترتيب علاقات الأوروبي بغيره في ضوء علاقةٍ جديدةٍ هي المتبوع بالتابع»[٢].

الخاتمة:

ممَّا تقدَّم نجد أنَّ الرواية السورية أرادت تصوير الواقع العربي الذي أُنجِزت في ظلِّه، فقد سعت إلى التعبير عمَّا كان يُهدِّد الذات من مخاطرَ داخليَّةٍ من جهةٍ، ومواجهة الآخر من جهةٍ ثانية، فرصدت دوافع الذات في انبهارها بالآخر، كالدوافع السياسيَّة والاجتماعيَّة المُؤثِّرة في الواقع العربي، وفي مُقدِّمتها القمع والظلم وغياب العدالة و الحريَّة، الأمر الذي جعلها تبحث عن خلاصها عبر اللهاث وراء الغرب، ومحاولة الهجرة إليه بأيِّ ثمنٍ، وقد حاولت الروايات كذلك تعرية الاستبداد، ولكنَّها لم تُقدِّم البدائل المناسبة له، إذ اكتفت بالإشارة إلى أنَّ مرجعيَّات الاستبداد تعود إلى غياب الوعي للأسباب التاريخية والاجتماعية التي أوصلت الواقع العربي إلى ما هو عليه، و قد عبَّرت عن الصراع الحضاري في

---

[١] ينظر: محمد مورو، **الإسلام وأمريكا(حوار أم مواجهة)**، ص ٧٩.

[٢] عبد الله إبراهيم، **المطابقة والاختلاف، المركزية الغربية**، ص ١٩.

علاقة (الذات) بـــ (الآخر)، عبر لحظة انبهارها بالآخر و منجزاته الحضارية من جهةٍ، والواقع الذي تعيشه من جهةٍ أخرى،

كما ظهر لنا أنّ علاقة الذات بالآخر، كانت محكومةً بمنطق القوّة، الذي تبلور عبر نظرة التعالي والتفوُّق للآخر على الذات، التي صوَّرها الخطاب الروائي من منظور الراوي، إذ جاءت في الأغلب على لسان الشخصيّات الأجنبيّة. وأظهر الخطاب الروائي كذلك سلبيّة الذات الضعيفة إزاء الآخر القوي، فقد بقيت العلاقة بينهما محكومةً بموقف الانبهار، الذي أفصح عنه السرد، فقد شكّل الغرب فضاءً مغرياً للذات، أرادت بوساطته أن تتخلّص من أعباء الواقع المرير الذي تعيش في فلكه، وهذا ما دفعها إلى الإمساك بتلابيب الآخر، وأدّى كذلك إلى تعطيل أجهزة مقاومته، فبقيت الذات في حالة انبهار أمام منجزاته وقوته.

قائمة المصادر والمراجع:

١ – إبراهيم، عبد الله، **المطابقة والاختلاف، المركزية الغربية**، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت: الدر البيضاء، ١٩٩٧.

٢ –أدونيس، علي أحمد سعيد بالتعاون مع شانتال شواف، **الهوية غير المكتملة، الإبداع، الدين، السياسة، والجنس**، الطبعة الأولى، تعريب حسن عودة، جبلة: بدايات للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥.

٣ – باجو، دانييل هنري، و بيير برونيل و إيف شيفريل،**الوجيز في الأدب المقارن**، تعريب، غسان السيد، دون مكان النشر، ١٩٩٩.

٤ – بطاينة، جودي، **شخصية الآخر في الرواية في الأردن**، الطبعة الأولى، عمان: الوراق للطباعة والنشر، ٢٠٠٤.

٥ – بيطاري، مانيا، **صورة الآخر في الأدب القصصي والمسرحي والدراما التلفزيونية في سورية(١٩٧٠-٢٠٠٠)**، أطرحة لنيل درجة الدكتوراه، إشراف، د.عبده عبود، جامعة دمشق، ٢٠١٠.

٦ – حجازي، مصطفى، **التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور**، الطبعة التاسعة، المركز الثقافي العربي، بيروت: الدار لبيضاء- ٢٠٠٥.

٧ – حداد، فواز، **جنود الله**، الطبعة الأولى، بيروت: دار رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠١٠.

٨– ــــــــــــ، **الضغينة والهوى**، الطبعة الأولى، دمشق: دار كنعان للطباعة و النشر، ٢٠١٠.

٩– حرب، علي، **الفكر والحدث،حوارات ومحاور**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكنوز الأدبية ١٩٩٧.

١٠– حلاق، محمد راتب، **نحن والآخر**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٧.

١١– حيدر، حيدر، **هجرة السنونو**، الطبعة الأولى، دمشق: دار ورد للطباعة و النشر و التوزيع، ٢٠٠٨.

١٢– ابن خلدون، **المقدمة**، الفصل الثالث والعشرون، بيروت: مطبعة دار البيان، د.ت.

١٣–الداقوقي، إبراهيم، **صورة الأتراك لدى العرب**: الطبعة الأولى، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠١.

١٤– الزهراني، معجب، صورة الغرب في كتابة المرأة العربية، ضمن كتاب (**أفق التحولات في الرواية العربية–دراسات وشهادات**): الطبعة الأولى، الأردن: دار الفنون، ١٩٩٩.

١٥– السمان، غادة، **سهرة تنكرية للموتى**: الطبعة الأولى، بيروت: منشورات غادة السمان، ٢٠٠٣.

١٦– عدوان، ممدوح، **أعدائي**: الطبعة الأولى، بيروت: دار المدى للطباعة و النشر، ٢٠٠٠.

١٧– الغذامي، د. عبد الله، **رحلة إلى جمهورية النظرية، مقاربات لقراءة وجه أمريكا الثقافي**، الطبعة الثانية، حلب: مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٨.

١٨– لبيب، الطاهر، **صورة الآخر، العربي ناظراً ومنظوراً إليه**: الطبعة الأولى، تحرير الطاهر لبيب، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٩.

١٩– المعوش، سالم، **صورة الغرب في الرواية العربية**، بيروت: مؤسسة الرحاب الحديثة، ١٩٩٨.

٢٠– ابن منظور، **لسان العرب**، الطبعة الثالثة، اعتنى بتصحيحه أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٩.

٢١– مورو، محمد، **الإسلام وأمريكا(حوار أم مواجهة)**، دار الروضة للنشر والتوزيع، الدبس للنشر، القاهرة، د.ت.

٢٢– ناصيف، عبد الكريم، **الطريق إلى الشمس(الجوزاء)**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠.

التقابل في الصحيفة السجادية وأثره في الانسجام

مجيد محمدي بايزيدي* والدكتور عيسى متقي زاده** والدكتور علي رضا محمدرضايي***

الملخّص:

نتيجةً لتطوّر العلوم في جميع المجالات وبخاصة الأدب ظهرت نظريات جديدة تحاول تحليل النصوص وتفسيرها من منظار يختلف عمّا تعوّدنا عليه في القديم. فتغيّرت أغراض أدوات البيان ووسائله عمّا كان في العلوم القديمة في ضوء هذه النظريات. ومن أكثر هذه النظريات انتشاراً وشيوعاً هي ما يتّصل بلسانيّات النص التي تعتبر النص كلاماً متّصلاً ذا وحدة جليّة تنطوي على بداية ونهاية ويتّسم بالانسجام والتماسك.

يعدّ الانسجامُ من أبرز خصائص النصّ الذي تحدّث عنه اللغويون، ومنهم: هاليداي ورقية حسن اللذين ألّفا كتاباً يحمل نفس العنوان وذكرا عوامل مختلفة تربط بين أجزاء النص، منها التقابل الذي هو نوع من التضام الذي يندرج في المصاحبة اللغوية التي تلعب دوراً بارزاً بأنواعها المختلفة في انسجام النص واستمراريته. إنّ هذا التقابل يُعدّ من أكثر علاقات المعنى شيوعاً وانتشاراً في الصحيفة السجادية، ويشكّل ظاهرة لغوية أسلوبية مميزة فيها.

يهدف هذا البحث إلى دراسة دور هذا العنصر البديعي كعاملٍ من عوامل الانسجام في الصحيفة السجادية متّبعاً فيه الأسلوب الوصفي - التحليلي. وتدلّ النتائج على أنّ أسلوب التقابل في الصحيفة يؤدّي إلى تحسين النص كمحسّنٍ بديعيٍ معنويٍ في ضوء البلاغة القديمة ويعدّ وسيلة من أبرز وسائل الانسجام بين الجمل في ضوء اللسانيات الحديثة، بحيث يتجاوز هذا الانسجام دائرة جملة واحدة أو عدّة جمل ويربط كلّ الأدعية كنصّ واحد يتمحور حول محور التقابل بين موقفَي الحق والباطل اللذين يتمثّلان في الكلمات البيضاء والسوداء.

كلمات مفتاحية: الصحيفة السجادية، المطابقة والمقابلة، الانسجام، الوحدة الموضوعية.

---

* - طالب اللغة العربية وآدابها مرحلة الدكتوراه بجامعة تربيةمدرس majid.ahmadi@modares.ac.ir

** – أستاذ مساعد في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة تربية مدرس،طهران. emottaqi@ modares.ac.ir

*** – أستاذ مشارك في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران،مجمّع الفارابي amredhaei@ut.ac.ir (الكاتب المسؤول)

تاريخ الوصول: ١٣٩١/١١/١٤هـ.ش= ٢٠١٣/٠٢/٠٢م تاريخ القبول: ١٣٩٢/١١/٠٤ هـ.ش= ٢٠١٤/٠١/٢٤م

المقدّمة

بما أن التقابل ظاهرة لغوية دلالية فطبيعي أن تنظوي تحت علم اللغة وعلم الدلالة، وهما، باختصاص اللغة بالبشر، يرتبطان ارتباطا وثيقا بكثير من العلوم الإنسانية والحقول الدراسية خاصة الحقول التي تنظر إلى النصّ كحصيلة من العناصر اللغوية مثل الصياتية والمصرفية والتركيبية ومن غير اللغوية مثل النفسية والاجتماعية والثقافية والتاريخية والسياسية، كما عرّفت بأنّها «ظاهرة بسيكولوجية إجتماعية، ثقافية، مكتسبة، لا صفة بيولوجية ملازمة للفرد، تتألّف من مجموعة رموز صوتية لغوية، اكتسبت، عن طريق الاختبار، معاني مقرّرة في الذهن، وبهذا النظام الرمزي الصوتي تستطيع جماعة أن تتفاهم وتتواصل وتتفاعل»[١].

إذا كانت اللغة وعاءً للمعرفة ومستودعاً لتراث الأمّة نظر كلّ عا لم إليها وعرّفها من زاوية العلم الذي يعمل في ميدانه فطبيعي أن تحلّل النصوص في ضوء العلوم الجديدة. ومنها علم لسانيات النص الذي يدرس النصّ « ككلام متصّل ذي وحدة جليّة تنطوي على بداية ونهاية ويتسّم بالتماسك والترابط»[٢] اللذين يعدّان عنصرا من العناصر البارزة التي يقوم عليها مفهوم النص ويقصد بهما توافر مجموعة من العلاقات التي تساعد على ربط أجزاء النصّ بعضها ببعض. وهو مظهر بارز من مظاهر الاتّساق الداخلي وأعاره اللغويون المحدّثون أهمية بالغة وقد عالجه النقّاد القدامي- كالجاحظ وابن طباطبا والحاتمي وحازم القرطاجنّي – معالجة ذكيّة معبّرين عنه من خلال استخدام مصطلحاتٍ كالتلاحم، النظم، تناسب الاجزاء، الانسجام، المشاكلة وغيرها[٣].

تأسيسا على هذا، يتحدّث البحث عن انسجام النصّ واتّساقه في ضوء نظرية هاليداي ورقيّة حسن الواردة في كتابهما المعنون بـ « Cohesion In English » التي تعتبر مفهوم الاتّساق مفهوماً دلاليا فيأتي الاتّساق لديهما من خلال الحديث عن ماهية النصّ وتميّزه عن اللانصّ. والاتساق في هذه النظرية « مفهوم دلالي يحيل إلى العلاقات المعنوية القائمة داخل النص والتي تحدده كنصّ »[٤].

الاتّساق أبرز خصيصة يتّسم بها النصّ وهو الذي يجعل متتاليات الجمل مترابطة عن طريق علاقات قبلية وبعدية بين الجمل. وفي ضوء هذه النظرية لمتقف وظيفة الفنون البديعية عند وجوه تحسين الكلام

١- أنيس فريحة، **نظريات في اللغة**، ص١٤.

٢- خلود العموش، **الخطاب القرآني دراسة في العلاقة بين النصّ والسياق**، ص٢٢.

٣- **المصدر نفسه**، ص ٦١.

4- M.A.K. Haliday and Ruqaiya Hasan, **Cohesion in English**, p4.

بل لعبت دوراً بارزاً في ربط أجزاء النص وسبكها. ومن أولى هذه الفنون وأبرزها فن المطابقة الــذي يعدّ سمة أسلوبية مميّزة في النصوص الدينية نظراً لوجود الصراع الدائم بين موقفي الحق والباطل فيها.

فلو تأمّلنا في الصحيفة السجادية تدهشنا كثرة التقابل – بأنواعه المختلفة – في سياقها. لذا فهو يعدّ من أكثر علاقات المعنى شيوعاً وانتشاراً في الصحيفة السجادية، ويشكّل ظاهرة لغوية أسلوبية مميــزة فيها وقد لا نحتاج أبداً إلى الإحصاء كي نثبت ذلك، بل إنّ مجرّد قراءة عاديّة في الأدعية تجعلنا نقــف أمام هذا الأسلوب الواضح الفريد. وهذا ما سيتبين خلال ما نقدمّه في هذا البحث.

لذا كان الموضوع جديراً بالدراسة، وندرة البحوث التطبيقية – أو قُل عدم وجودها– للصــحيفة في ضوء اللسانيات الجديدة تضاعف أضعافاً مضاعفة ضرورة دراسة هذه الصحيفة القيّمة مــن هــذا المنظار.

يحاول هذا البحث الإجابة على الأسئلة التالية:

– ما هي أهم أوجه التقابل في الصحيفة السجادية؟

– ما هو دور التقابل في انسجام النص واتّساقه بالنسبة إلى سائر العوامل؟

– كيف يؤدّي التقابل دوره في انسجام الأدعية؟

تحاول الدراسة هذه أن تثبت بأسلوب وصفي – تحليلي أنّ النصوص الدينيّة غنيّة بالوسائل التعبيرية بحيث يمكن تطبيق الجديد على ما اصطلح عليه القديم. وترينا بعض ميزات الأسلوب الأدبي الذي أحرز السبق بالنسبة إلى الأساليب الأخرى في بيان المعارف الإسلامية والمعتقدات. ونلفت انتبــاه دارســي البلاغة، وخاصة أساتذة الجامعات، إلى هذا المصدر الثرّ للاستشهاد به في صفوفهم.

اهتمّ كثير من الباحثين بدراسة الصحيفة السجادية كزبور آل محمد (صلّى الله عليه و آله)، ولكن أكثرهم كانوا يركّزون اهتماما مهم على المضامين القيمة التي تحتوي عليها الصحيفة دينيــاً وأخلاقيــاً وإجتماعياً وسياسياً ومعرفياً، و لم تتجاوز الدراسات والبحوث التي تعرّضت لجمالية هــذه الصــحيفة وأسلوبيتها لا تتجاوز عدد الأصابع، فضلا عن ذلك أننا لا نرى بحثاً أو دراسة تعرضت للتقابل كعنصر من عناصر انسجام النصّ وترابطه وتماسكه واتساقه، بحيث نرى أنّ أكثر الباحثين قد اعترفــوا بــأنّ الدارسين لم يوفوا حقها من الدراسة. وإليك بعض هذه الدراسات:

علي أوسط خانجاني في مقالة « **شكوه تعبير و صحيفه سجاديه** » (**فخامة التعــبير والصــحيفة السجادية**) المطبوعة في مجلة «انديشه ديني » (الفكر الديني) مجلّة فصلية، جامعة شيراز، صيف ١٣٨٤ العدد الخامس عشر، بعد تعريف الأسلوب من وجهة نظر البلغــاء، درس أبعــاد فخامــة التعــبير في

مستويات الألفاظ والبنية والإيقاع والعاطفة والمعاني الثانوية محاولاً أن يسلّط بعض الأضواء على جمال هذه الصحيفة. سيد فضل الله مير قادري في مقالته «**ادبيات سخنان امام سجاد** (ع) **و صحيفه سجاديه**» (**أدب كلام الإمام السجاد** (**عليه السلام**) **والصحيفة السجادية**) في المجلة الآنفة الذكر قد تعرّض لأدب الدعاء من حيث البنية الفنية في مجالي الإيقاع والتصوير. وفي النهاية، درس نثر الصحيفه ومضامينها ولكن باختصار شديد. غلامرضا كريمي فرد في رسالته « **بررسی مباحث صرفی، نحوی و بلاغی در صحیفه سجادیه**» (**دراسة المباحث الصرفية والنحوية والبلاغية في الصحيفة السجادية**) لنيل شهادة الماجستير بجامعة إعداد المدرّسين، ١٣٧٠، درس المباحث الصرفية والنحوية والبلاغية في كل دعاء على حده ولكنّه لم يذكر من الطباق إلّا بضع موارد منها على سبيل الإشارة وله أيضاً بحث في مجلة « مشكوة »، شتاء ١٣٧٥، العدد ٥٣ عنوانه « **نكات بلاغی در صحیفه سجادیه**» (**المسائل البلاغية في الصحيفة السجادية**) كما له بحث عنوانه « **الجمالية في الصحيفة السجادية**» في مجلّة العلوم الإنسانية،١٤٢٦ه.ق، العدد ١٢، تطرق درس فيه إلى الصحيفة السجادية في ضوء البلاغة القديمة.

ولكن جليل تجليل في بحثه «**نيايش دوم صحيفه سجاديه و تلميحات قرآني و نكات بلاغي آن**» (**الدعاء الثاني في الصحيفة السجادّية وتلميحاته القرآنية ومسائله البلاغية**)المنشور في مجلة «سفينة» العدد التاسع قد ركز اهتمامه على الدعاء الثاني فقط لكي يتصّف بحثه بدقّة النظر والعمق في التحليل و درس ما جاء في الدعاء المذكور من التلميحات القرآنية مع الإشارة إلى ثلاثين مسألة بلاغية فيه. وهناك دراسة عنوانها «**سبك شناسی صحیفه مبارکه سجادیه** » (**أسلوبية الصحيفة السجادية المباركة**) في موقع «الراسخون»www.raskhoon.net/library/content-2903-1 قد درست أسلوب الصحيفة في ثلاثة مستويات: اللغة والأدب والفكرة .

كل هذه الدراسات قد كُتبت في ضوء البلاغة القديمة ولكننا ننوي تسليط الضوء على مسألة المطابقة والمقابلة في ضوء اللسانيات الحديثة وبخاصة مسألة الاتساق والانسجام.

مما تجدر الإشارة إليه هو أنّنا قلّما نرى من الباحثين من تعرّض لأدب الدعاء أو كلام الإمام السجاد (ع) مبيناً فوائده الغنية وأثره على أساليب النثر العربي في العصور المختلفة إلّا محمود السبتاني، حيث خصّص الفصل الرابع من « **تاريخ الأدب العربي في ضوء المنهج الإسلامي** » للأدب في عصر الإمام السجاد (ع) مؤكداً فيه على الأبعاد الفنّية لأدب الدعاء الذي تفرّد به الإمام (ع)، و قددرس المؤلف دعاء « مكارم الأخلاق » كنموذجٍ من حيث البناء الداخلي والإيقاع والصورة.

هناك أيضا رسالة جامعية قامت بإنجازها وإعدادها حوراء غازي عناد السلامي بجامعة الكوفة، عنوانها «**التقابل الدلالي في الصحيفة السجادية للإمام علي بن الحسين (عليه السلام)** » قامت فيها بدراسة التقابل وذكر أنواعه فيها دراسة معجمية فيها طابع إحصائي دون أن تتعرض لظاهرة التقابل كعنصر من العناصر التي تؤثّر في اتساق النصّ وتماسكه ودون أن تستخدم النظريات اللغوية والدلالية لتحليل التقابل في الصحيفة، بل درست التقابلات الموجودة في الصحيفة دراسة شكلية كما ذكرت معانيها اللغوية فقط و ذكرت أنواع التقابل.

أدب الإمام السجاد (ع)

إنّ شهرة الصحيفة السجادية بألقاب كـ « **زبور آل محمد** (ص) » و«**أخت القرآن** » و«**إنجيل أهل البيت**» بين الناس تدلّ على مكانة الصحيفة في الأدب الديني بحيث يظلّ الإمام السجاد (ع) نموذج الأدب الشرعي الذي توفّر على نتاج فنّي ضخم يجيء – من حيث الكم – بعد الإمام علي (ع) كما يجيء– من حيث الكيف– متميزاً بسمات خاصة. « وقد كانت الصحيفة مهمة جداً و كانت أهميتها تتجلّى في جملة من ضروب المعرفة وفي مقدمتها أدب الدعاء الذي رسم بناءه وأنواعه وَفق صياغات خاصة تعدّ أدباً يختصّ بالإمام السجاد (ع) »[1]. فهذه الأدعية ليست مجرّد أدعية ذات مضامين كونية أو إجتماعية أو فردية أو عبادية بل إنّها مصاغة وفق لغة فنية مدهشة بحيث لا يمكن غضّ النظر عن الأسلوب الأدبي الذي تميزت به هذه الأدعية.

إنّ الإمام (ع)، بناءً على ظروف زمانه ومقتضى الحال والمقام وما توجبه الطبيعة الذاتية للدعاء والنجوى، اختار لهجةً بسيطةً وأسلوبًا سهلاً في كلامه دون أن يحمل أقل مسحةٍ من التعقيد اللفظي أو المعنوي. فهذه المزايا هي التي تميّزه عن أسلوب الخطابة والرسالة والوعظ[2]. وبما أنّ مخاطب الأئمّة في الأدعية والأذكار هو الله – تعالى– خلافاً للروايات التي تخاطب الناس لذا يتطلّب أن تكون الألفاظ وأساليب البيان في أعلى درجات البيان حسب المعاني. ولو قمنا بمقارنة الأدعية و الروايات لرأينا «أنّ ظاهر العبارات وموسيقى الألفاظ و الحروف ونوعية التلفيق والتركيب بينهما والمعاني الحقيقية والمجازية تختلف عن لغة الروايات إختلافاً تامّاً »[3].

---

[1] – محمود البستاني، **تاريخ الأدب العربي في ضوء المنهج الإسلامي**، ص ٣٥٢.

[2] – غلامرضا كريمي فرد، **الجمالية في الصحيفة السجادية**، مجلة العلوم الإنسانية، صص٧٥-٧٤.

[3] – على أوسط خانجاني، **شكوه تعبير و صحيفه سجاديه**، فصلنامه انديشه دينى، ص١٠.

البديع في ضوء اللسانيات الحديثة

استقرّ الأمر في البلاغة على أنّ وظيفة البديع هي التحسين. وهذا التحسين قد يكون في اللفظ وهذا ما سُمّي المحسنات اللفظية وقد يكون في المعنى وهذا ما أطلقت عليه المحسّنات المعنوية. وهذه الوظيفه تتجلّى بوضوحٍ في تعريفٍ قدمّه علماء البلاغة عن البديع: «هو علمٌ يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة وهو ضربان: معنوي ولفظي»[١].

ولكنّ البديع، اليوم، أصبح له أفق جديد يمكن استشرافه من منظور اللسانيات النصية، وهو فاعلية البديع في التواصل والتتابع والترابط بين الأجزاء المكوّنة للنص. رأت اللسانيات النصية (textual linguistics) «أنّ الصفة الأساسية القارّة في النص هي صفة الإطّراد أو الاستمرارية (continuity) »[٢]. وهذه تعني أنّ هناك «في كل مرحلة من مراحل الخطاب (discourse) نقاط إتّصال (contact) بالسابقة عليها»[٣]. والمعيار المختص برصد تلك الاستمرارية وتجسيدها هو الانسجام. والانسجام أو الربط اللفظي، هو مظهر من مظاهر علمية إنتاج النص وهو المرحلة الأخيرة في مراحل هذه العملية فيجب أن تحتوي كل جملة على رابطة أو أكثر تربطها بما يسبقها أو ما يلحقها[٤]. فعلى هذا الأساس يؤكد هاليداي أنّ النص وحدة دلالية ترتبط أجزاؤها معاً بواسطة أدوات ربط صريحة ظاهرة أو مفاتيح داخلية تبين كيف تتماسك أجزاء النص معاً حيث يعتبر النص وحدة واحدة.

هناك ثلاثة أشكال لعناصر الانسجام، أشار إليها اللغويون، وهي نحوية ومعجمية وصوتية، تؤدّي مجتمعة إلى إضفاء سمة الاستمرارية على النص. فلنقف لحظة عند كلّ منها بإشارات خاطفة:

السبك النحوي (grammaticl cohesion): إنّ الربط يعتمد معه على استمرار تواجد مجموعة من العناصر النحوية عبر الجمل المتتابعة، ممّا يوجد نوعاً من الربط بين تلك الجمل. فيشمل: الإحالة (referenc)،كالضمائر وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة، والحذف(ellipsis) والاستبدال

---

[١] - جلال الدين محمد بن عبدالرحمن القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، ص٢٨٧.

[٢]- M.A.K.Haliday and Ruqaiya Hasan، **Cohesion in English**، p 299.

[٣]-**lbdi** -p 299.

[5] - **lbdi**-p293.

(substitution) والعطف (truncation) والموازاة (parallelism): التي يسميها القزويني الموازنة، و تعني تساوي الفاصلين في الوزن والقافية[١].

السبك المعجمي (Lexical cohesion): يتأسّس السبك المعجمي على تواجد مجموعة من العناصر المعجمية المترابطة على مدار النص. ومن عناصره: التكرار (Recurrence) والترادف (synonyms) والمصاحبة اللغوية (collocation) التي تشمل: التضاد، التلازم الذكري وجمع بين أمر وما يناسبه في الكلام كالمرض - الطبيب/ القطة — الفأر والتدرج التسلسلي (يقصد منه توالي الأحداث والتعاقب بين الأحداث المتسلسلة)، وعلاقة الجزء بالكل (الفم والوجه)، وعلاقة الجزء بالجزء (الفم والذقن).

السبك الصوتي (phonetically cohesion): يعتمد الربط معه على وجود عناصر صوتية تشيع جوّاً من التوحّد السمعي بين جمل النص عند القارئ من خلال تكرار المقاطع الصوتية بإيقاع منتظم على مسافات ثابتة. إنّ هذا السبك يظلّ عاملاً مساعداً يشترك مع العوامل الأخرى المعجمية والتركيبية والدلالية في إظهار نصية النص. ويمكن حصر العناصر الصوتية في السجع والجناس والوزن والقافية[٢].

كما نشاهد أنّ أسلوب التقابل الذي يقوم على مبدأ التضاد و يتفرع عنه يندرج تحت عنصر من عناصر السبك المعجمي، وهو المصاحبة اللغوية، فلابد من بعض التفصيل فيها.

نعني بالمصاحبة اللغوية « توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوّة نظراً لارتباطها بحكم هذه العلاقة أو تلك »[٣]. ولتوضيح هذه المصاحبة ودورها في السبك المعجمي يقدّم هاليداي ورقية حسن المثال التالي:

-why does this little boy wriggle all the time? Girls don't wriggle.

- لماذا يتلوّى هذا الولد الصغير طوال الوقت؟ البنات لايتلوين.

---

[١] - حسام أحمد فرج، **نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري**، ص١٠١-١٠٠.

[٢] - لمزيد من المعلومات والمعرفة على المصطلحات الواردة في كل سبك يمكن مراجعة : حسام أحمد فرج، **نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري**، ص٨٣ ومابعدها / مهران مهاجر، ومحمد نبوي، **به سوي زبانشناسي شعر** (إلى علم اللغة الشعري)، ص ٦٣ ومابعدها)

[٣] - محمد خطابي، **لسانيات النص: مدخل إلى انسجام النص**، ص٢٥.

ليس لكلمة البنات هنا تلك المكانة التي تكون لكلمة الولد في الجملة؛ ومن ثمّ ليس بينهما علاقة تكرار معجمي. ورغم هذا تبدو هاتان الجملتان منسبكتين. فما هو العامل المؤثّر في هذا الأسلوب لإقامة التماسك؟

العامل حسبما ذكر هاليداي ورقية حسن هو وجود علاقة معجمية بين لفظتي الولد والبنات. هذه العلاقة هي علاقة التضاد (oppositeness)[1].

فثمّة أزواج من الألفاظ متصاحبة دوماً، بمعنى أنّ ذكر أحدهما يستدعي ذكر الآخر؛ من ثمّ يظهران دوماً – معاً. وهذه المصاحبة تسمّى المعجمية وهذه العلاقة الرابطة بين زوج من الألفاظ متعددة جداً وقد ذكر هاليداي ورقية منها التباين (compleinentarits) وله درجات عديدة حيث قد يكون اللفظان: أ) متضادين(opposites) مثل: ولد/بنت–قام/جلس ب) متخالفين (antonyms) مثل: أحبّ/ أكره– الرطب/اليابس ج) متعاكسين (converse) مثل: أمر/ أطاع[2]. و هكذا نرى أنّ اللسانيات الجديدة وسّعت دائرة وظيفة الفنون البديعية و لم تقف هذه الوظيفة عند وجوه تحسين الكلام في المستويين اللفظي والمعنوي فحسب، بل تعدّتها إلى ربط أجزاء النص وسبكه. والمطابقة من أولى هذه الفنون وأبرزها التي شاع استخدامها في النصوص الدينية.

المطابقه والمقابلة عند العرب القدماء والمحدثين :

لم يغفل علماء البلاغة هذا اللون البديعي بل درسوه دراسة واسعة، فنرى أنّهم قد ذكروا تعريفات عديدة ومصطلحات كثيرة من التطبيق والتكافؤ والطباق والمطابقة في كتبهم البلاغية. وليست هذه الدراسة بصدد رصد جميع هذه المصطلحات وتعاريفها، بل نحاول أن نقدّم ما يفيدنا عند دراسة تطبيقية لأسلوب التقابل في الصحيفة كالمطابقة وأنواعها وعلاقاتها.

المطابقة:

المطابقة لغةً تعني «الموافقة والتطابق يعني الاتفاق»[3]. ولكنها اصطلاحاً تُعدّ من المحسّنات المعنوية وتسمّى الطباق والتضاد أيضاً و« هي الجمع بين المتضادين أي معنيين متقابلين في الجملة»[4]. وهي تتعدّد بتعدّد الزاوايا التي ينظر إليها منها:

---

[1]-M.A.K.Haliday and Ruqaiya Hasan، **Cohesion in English**، p 285.

[4]- **Ibdi** - p285.

[3] – ابن منظور، **لسان العرب**،ج١٠، ص٢٠٩ .

[4] – جلال الدين محمدبن عبدالرحمن القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، ص٢٨٧ .

– **من حيث الحقيقة و المجاز:** حقيقي ومجازي. مثال الأوّل: قوله تعالى: ﴿تُؤْتِي الْمُلْكَ مَن تَشَاءُ وَتَنزِعُ الْمُلْكَ مِمَّن تَشَاءُ﴾[1] ومثال الثاني: قوله تعالى: ﴿أَوَمَن كَانَ مَيْتًا فَأَحْيَيْنَاهُ﴾[2] ومعناه أنّه كان ضالّاً فهديناه. النوع الأوّل يسمّى عند البلاغيين «الطباق الظاهر» والنوع الثاني «الطباق المؤوّل» ويسمّونه أيضاً الطباق الخفي[3].

– **من حيث الإيجاب والسلب:** موجب وسالب. فالموجب منه ما كان تقابل المعنيين فيه بالتضاد. ومثاله قوله تعالى: ﴿سَوَاءٌ مِّنكُم مَّنْ أَسَرَّ الْقَوْلَ وَمَن جَهَرَ بِهِ﴾[4]، والسالب منه هو ما كان تقابل المعنيين فيه بالإثبات والنفي أو بالأمر والنهي ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿تَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِي وَلَا أَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِكَ﴾[5]، و﴿فَلَا تَخْشَوُا النَّاسَ وَاخْشَوْنِ﴾[6].

– **من حيث اللفظ:** ويكون الجمع فيه بين لفظين؛ إمّا من نوع واحد من أنواع الكلمة أو من نوعين مختلفين. النوع الأوّل: يكون بين إسمين أو فعلين أو حرفين. النوع الثاني: كأن يكون الطباق فيه عن لفظين: أحدهما اسم والآخر فعل[7].

– **من جهة وجود الفاصل بين لفظي الطباق أو عدمه** يتّخذ الطباق في السياق شكلين:

ألف) طباق التجاور: وهو تتابع لفظَي الطباق بفاصلٍ حرفي فقط كالواو أو الباء ومجرورها ولكل حرف من هذه الحروف أثره على المستوى الدلالي للطباق.

ب) طباق التباعد: هو الذي يفصل بين لفظي الطباق لفظ أو ألفاظ تركيبية تعمل على إثراء البؤرة الدلالية للفظي الطباق[8].

– **ومن حيث العدد:** انقسمت إلى مقابلة إثنين بإثنين أو مقابلة ثلاثة بثلاثة أو أربعة بأربعة أو خمسة بخمسة أو ستة بستة[9].

---

[1] – **آل عمران/٢٦.**

[2] - **الأنعام/١٢٢.**

[3]– عماري عزّ الدين، **أطروحة أسلوب التقابل في الربع الأخيرمن القرآن الكريم**، ص٢٨٩ .

[4] – **الرعد/١٠.**

[5] – **المائدة/١١٦.**

[6] – **المائدة/٤٤.**

[7] – جلال الدين محمدبن عبدالرحمن القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، ص٢٨٩ .

[8] – راشد بن حمد بن هاشل الحسبي ، **البنى الأسلوبية في النصّ الشعري**، صص٩٥-٩٤.

[9] – جلال الدين محمدبن عبدالرحمن القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، ص٢١١.

ولكن التسميات الجديدة عند اللغويين المحدثين تختلف تماماً عمّا اتّفق عليه البلاغيون القدماء. فـ «اللغويون العرب المحدثون فقد نقلوا الباب برمّته من اللغويين الغربيين؛ لذا نجد أنّ المصطلح الذي شاع بينهم هو« التضاد والتقابل » دون أدنى محاولة للنظر إلى التراث اللغوي البلاغي بما حواه من دراسة مستفيضه لهذا الباب»[١]. فأحمد مختار عمر يقسّم التضاد متأثّراً بالغربيين وناقلاً عنهم إلى أنواع منها: التضاد الحاد أو غير المتدرّج (non gradable أو un gradable) مثل « حيّ وميت » أو « ذكر وأنثى » والتضاد المتدرّج (gradable) مثل «البارد والساخن » والعكس (converseness) مثل «باع واشترى » و« زوج وزوجة » والتضاد الاتّجاهي (directional opposition) مثل « أعلى وأسفل » و« يصل ويغادر »[٢].

و لم يلتفت الأقدمون إلى دور الطباق في السياق، ولا إلى أثر السياق في الطباق، لأنّ شاغلهم الأكبر كان اصطياد الطباق اللغوي[٣]، فهم « لم يتّبعوا المطابقة كآلية معجمية مساهمة في اتّساق الخطاب/القصيدة، ولعّل عذرهم في ذلك هو أنّهم يصفون الأساليب البلاغية المختلفة التي تضفي على الاستعمال رونقاً وجمالاً وحسبهم ذلك ثمّ إنّ مهمّة النظر إلى المطابقة من زاوية التماسك تقع على عاتق النقد الأدبي»[٤].

المقابلة:

المقابلة لغةً: أصل المقابلة عند اللغويين من «قابل الشيء بالشيء مقابلةً وقبالاً إذا عارضه. فإذا ضممتَ شيئاً إلى شيء قلتَ: قابلتُه به والمقابلة : المواجهة والتقابل مثله»[٥].

فرّق علماء البلاغة بين الطباق والمقابلة، منهم ابن رشيق القيرواني الذي عقد فصلاً واسعاً في كتابه « العمدة » للمقابلة ومثّل لها أمثلة متنوعة قائلاً:« الطباق أصلها ترتيب الكلام على ما يجب فيعطي أوّل الكلام ما يليق به أوّلاً وآخره ما يليق به آخراً ويأتي في الموافق بما يوافقه وفي المخالف بما يخالفه، وأكثرما تجيء الطباق في الأضداد فإذا جاوز الطباق ضدّين كان مقابلة»[٦]. يلاحظ في هذا التعريف أنّ

---

[١] – نوال بنت إبراهيم بن محمد الحلوة، **التقابل الدلالي: دراسة نظرية تطبيقية في سورة النساء** ، مجلة علوم اللغة، ص ١٤١.

[٢] – للمزيد راجع أحمد مختار عمر، **علم الدلالة**، صص١٠٤-١٠٢.

[٣] – منير سلطان، **البديع تأصيل و تجديد**، ص١١٨.

[٤] – محمد خطابي، **لسانيات النص: مدخل إلى انسجام النص**، ص ١٣٢ .

[٥] – ابن منظور، **لسان العرب**، ج١١، ص٢١ .

[٦] – ابوعلي الحسن ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر و آدابة و نقده**، ج٢، ص١٥.

ابن رشيق يفرّق بين الطباق والمقابلة من حيث عدد الأضداد في الكلام. فالمقابلة قريبة من الطباق لكن الطباق أخص منها والفرق بينهما من وجهين: « الأول: أن الطباق لايكون إلا بين الضدين غالبا والمقابلة تكون لأكثر من ذلك غالبا. والثاني: لا يكون الطباق إلا بالأضداد والمقابلة بالأضداد وغيرها»[1].

جعل القدماء لصحّة المقابلة وحسنها شروط خاصة، فيقول أبوالهلال في فساد المقابلة: «إنّ تذكر معنى يقتضي الحال ذكر ما يوافقه أو يخالفه، فيؤتى بما لا يوافق ولا يخالف، مثل أن يقال: فلان شديد البأس، نقي الثغر، أو جواد الكفّ، أبيض الثوب... أو تقول : ما صاحبت خيراً ولا فاسقاً ... ماجاءني أحمر ولا أسمر ... ووجه الكلام أن تقول ما جاءني أحمر ولا أسود لأنّ السمرة لا تخالف السواد غاية المخالفة »[2].

المطابقة والمقابلة في الصحيفة السجاديّة:

إنّ الصحيفة السجّادية، كنصّ دينيّ، مفعمة بالألوان البلاغية التي تكتسب بها طابع نصّ أدبي. أحد هذه الألوان الذي أكثر الإمام (ع) من استخدامه لبيان ما ينويه هو لون المطابقة والمقابلة بحيث تواجهنا هذه الظاهرة الأسلوبية في الجملة الأولى من الصحيفة وهي: «الحمدُ لله الأوّلِ بلا أوّلٍ كان قبلَه والآخرِ بلا آخرِ يكونُ بعدَه »[3].

استخدم الإمام (ع) هذا اللون كأداةٍ فنيّةٍ للبيان ووسيلة للتأثير في النفوس وهو غرض كلّ إنتاج أدبّي. ولاشكّ في أنّ استخدام هذا اللون من ألوان البديع في الصحيفة يعدّ من أبرز الظواهر الأسلوبية في كلام الإمام (ع)، حيث إنَّ كثرة استخدامه (ع) للمطابقة والمقابلة تجعلنا ندّعي أنّه يمكن تطبيق ما قيل حول القرآن على أخته وهو أنّ الصحيفة كلّها واردةٌ على فنّ المقابلة كما «أنّ القرآن كلّه واردٌ عليها»[4]. ومما يلفت الأنظار هو أنّه (ع) قد استخدم من الآيات القرآنية ما بنيت على المطابقة أو المقابلة منها: «قَبَضَه إلى ما نَدَبه إليه من موفور ثوابه أو محذور عقابه ليجزيَ الذين أساؤا بما عملوا ويجزي الذين أحسنوا بالحسنى »[5]، إشارة إلى الآية ٣١سورة النجم، و﴿مَن جَاءَ بِالْحَسَنَةِ فَلَهُ عَشْرُ

[1] - بدر الدين محمد بن عبدالله بن بهادر الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**، ج٣، ص ٤٥٨.

[2] - أبوهلال العسكري، **الصناعتين الكتابة والشعر**، صص٣٧٤-٣٧٣.

[3] - **الصحيفة السجادية**، ص ٣٣.

[4] - بدر الدين محمد بن عبدالله بن بهادر الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**، ج٣، ص ٤٥٨.

[5] - **الصحيفة السجادية**، ص٣٤و٥٨.

أَمْثَالِهَا وَمَن جَاءَ بِالسَّيِّئَةِ فَلَا يُجْزَىٰ إِلَّا مِثْلَهَا﴾[1] إشارة إلى الآية ١٦٠سورة الأنعام، و﴿لا يُسْأَلُ عَنْ ما يَفْعَلُ وَهُمْ يُسْأَلُونَ﴾[2]، إشارة إلى الآية٢٣ سورة الأنبياء، التي تمثّل لنا نوعا من الصراع الدائم بين الموقفين المتقابلين: موقف الحق وموقف الباطل.

وقد يلفت أنظارنا في الصحيفة السجادية التقابل الضمني و« هو أن يذكر أحد المتقابلين، ويفهم المقابل الآخر بطريقة ضمنية والمعيار في ذلك هو سياق الكلام»[3] كالعبارة التالية:

«واحفظنا بك واهدنا إليك ولا تباعدنا عنك، إنّ من تقه يسلم، ومن تهده يعلم، ومن تقرّبه إليك يغنم»[4] والطرف الآخر لهذا التقابل الضمني هو «أنّ من لم تحفظه تهلك، ومن لم تهده يبق جاهلا، ومن تبعده يفتقر ويشقَ » الذي نفهمه من سياق الكلام.

مما لاشك فيه أنّ هذه الظاهرة الأسلوبية قد أضفت على هذا النصّ الديني- الأدبي جمالا خاصا لكن دراسة جمال أسلوب التقابل وحسنه ليست مهّمة هذا البحث، بل إنّه يقصد أن يدرس هذه الظاهرة الأسلوبية في ضوء اللسانيات الجديدة التي تؤكّد على دور التضاد كنوعٍ من التضام في اتّساق النص وانسجامه.

المطابقة وأثرها في الانسجام:

إنّ المطابقة – كما سبق- هي « الجمع بين لفظين متقابلين في المعنى». قد يبدو أن من التقسيمات السابقة يهمّنا ما يعتمد على الفاصلة بين طرفي الطباق وما يرتبط بنوع الكلمة.

أمّا من حيث الفاصلة فيبدو أنّ طباق التجاور يكون أكثر شيوعا في الصحيفة من طباق التباعد. وقد جاء بأشكال مختلفة فيها. منها:

١ – المتعاطفين – وهو أكثر الصور استخداما -: «و ارزقني ... الاحتراس من الزلل في **الدنيا والآخرة** في حال **الرضا والغضب**»[5].

٢ – المبتدا والخبر: « توعدتَ بها من صدف عن رضاك، ومن نارٍ **نورُها ظلمةٌ وهينُها أليمٌ وبعيدُها قريبٌ** »[1].

---

[1] – **المصدر نفسه**، ص٢٣٠.

[2] – **المصدر نفسه**، ص٣٤.

[3] – أحمد أبو زيد، **التناسب البياني في القرآن**، ص١٤٧.

[4] – **الصحيفة السجادية**، ص٥٥.

[5] – **المصدر نفسه**، ص١٣١.

٣- الطرف الأول هو الموصوف والثاني جزء من الجملة الوصفية: «... هلال **سعدٍ** لا **نحس** فيه ويمنٍ لا **نكد** فيه ويسرٍ لايمازجه **عسرٌ** وخيرٍ لايشوبه **شرّ** »[٢].

٤- الفعل ومفعوله :« **استصلح فاسدَهم** بالتوبة»[٣] و«**أقم** بهم **أودي**»[٤].

٥- الفعل ومجروره: «**أيقظنا** عن **سنة** الغفلة بالركون إليه»[٥] و«**طهّرني** من **دنس** ما أسلفتُ»[٦].

٦- في صورة جملة الصلة في قالب طباق السلب: «يا من **يُستغنى به ولا يُستغنى عنه** ويا من **يُرغب إليه ولا يُرغب عنه**»[٧].

٧- بين فعل وجملة الصلة: « اللهمّ **احلُل** ما **عقد**، و**افتُق** ما **رتق** و**افسخ** ما **دبّر**، وثبّطه إذا عزم، و**انقُض** ما **أبرم** »[٨].

كما نرى أن بعض طباق التجاور قد جاء في جملة واحدة وبعضها قد وقع في جملتين. والنوع الثاني أكثر فاعلية في إيجاد الانسجام لأنّه قد وقع في حيز أوسع فيربط بين أجزاء جملتين بدلا من أجزاء جملة واحدة. ثمّ نرى أن عناصر السبك المعجمي كالإحالة (الضمير والموصول) والعطف قد اجتمعت مع عنصر السبك المعجمي – الطباق – لكي تكون الجملة أشدّ انسجاما، حيث إنّ الكلمات في بعض هذه الجمل، كالرقم ٢و٣ و٦ و٧ كلّها متطابقة تقريباً. فلم يأتِ ما خرج عن دائرة الطباق. كما يؤكد هاليداي «أنّ النص وحدة دلالية ترتبط أجزاؤها معاً بواسطة أدوات ربط صريحة ظاهرة أو مفاتيح داخلية تبين كيف تتماسك أجزاء النص معاً وهذه المفاتيح هي الوسائل النحوية والمعجمية التي يستخدمها المتكلّمون أو الكتّاب ويتوقّعها السامعون أو القرّاء لبيان ترابط الجمل بعضها مع البعض الآخر وهذا التوقّع يجيء في إطار الفهم العام لنوع النصّ وكيف أنّ أدوات الربط تختلف باختلافه، سواء من حيث كمها أو نوعها، بحيث تقدّم دورها الفعال في تكوين النص كوحدة دلالية»[٩].

---

[١] - **المصدر نفسه**، صص١٨١-١٨٠.

[٢] - **المصدر نفسه**، ص٢١٨.

[٣] - **المصدر نفسه**، ص٧٨.

[٤] - **المصدر نفسه**، ص١٤٢.

[٥] - **الصحيفة السجادية**، ص ١٠٢.

[٦] - **المصدر نفسه**، ص٩٠.

[٧] - **المصدر نفسه**، ص١٨١.

[٨] - **المصدر نفسه**، ص١٠٣.

[9] - M.A.K.Haliday and Ruqaiya Hasan ،**Cohesion in English** ،p299.

أمّا من حيث نوع الكلمة فقد اجتمعت في الصحيفة أنواعه المختلفة. منها:

أ- إسمان نحو:« أنت الذي **عفوه** أعلى من **عقابه**»[١].

بــ - أو فعلان نحو: «**تحيي** به ما قد **مات** و**تردّ** به ما قد **فات**»[٢].

ج- أو حرفان نحو:«ووفّقني لقبول ما قضيت **لي** و**علي** ورضّني بما أخذت **لي** و**منّي**»[٣].

د- أو اسم وفعل نحو:« فكم قد رأيتُ يا إلهي من أناسٍ طلبوا **العزّ** بغيرك **فاتّضعوا**، وراموا **الثروة** من سواك **فافتقروا** وحاولوا **الارتفاع فاتّضعوا**»[٤]. أو «**لامصدر** لما **أوردت**، ولا **صارف** لما **وجّهت**، ولا **فاتح** لما **أغلقت**، ولا **مغلق** لما **فتحت**، ولا **ميسّر** لما **عسّرت** ولا **ناصر** لمن **خذلت**»[٥] .

وهناك بعض العبارات قد اجتمع فيها النوعين« الباء والدال» كــ: «... ومن **أعطيتَ** لم **ينقصه منع المانعين** ومن **هديتَ** لم **يغوه إضلال المضلّين**»[٦]. فهنا قد تحقق الطباق بين «هديت ويغوِ » كفعلين وبين «هديت» و« الإضلال» كفعل واسم. ويمكن اعتبار هذه الظاهرة بين فعلي « أعطيت وينقص» وبين «أعطيت» و« المنع » كفعل واسم. ولكنّنا بحاجة إلى تأويل في فعل «أعطيت» وهو سبب الزيادة لكي يقابله فعل «ينقصه».

ولاشكّ أنّ تماثل المتقابلين إسماً أو فعلاً أو حرفاً أشدّ تأثيراً في انسجام الجملة واتّساقها من اختلافهما. ويزداد هذا الانسجام عندما يجتمع مع هذا العامل عامل ائتلاف المباني وإليك بعض النماذج:

«وأعذني وذرّيتي...من شرّ كلّ **ضعيف** و**شديد** ومن شرّ كلّ **شريف** و**وضيع** ومن شرّ كلّ **صغير** و**كبير** ومن شرّ كلّ **قريب** و**بعيد**»[٧].

فقد رأينا في النموذج السابق أنّ المتقابلين قد يكونان اسمين قد جاءا على وزن « فعيل » ولاشكّ أنّ هذا الائتلاف في المباني يزيد انسجام هذه الفقرات المتساوية الحجم وممّا يساعد على ازدياد هذا

[١] - **الصحيفة السجادية**، ص٩٢.

[٢] - **المصدر نفسه**، ص ١٠٦.

[٣]- **المصدر نفسه**، ص٨٧.

[٤]- **المصدر نفسه**، ص ١٥٩.

[٥] - **المصدر نفسه**، ص ٦٥.

[٦] - **الصحيفة السجادية**، ص٥٦.

[٧] - **المصدر نفسه**، صص١٣٤-١٣٥.

الانسجام فيها هو اجتماع عامل التكرار مع الطباق حيث نرى أنّه (ع) قد كرّر عبارة« من شرّ كل » في كل فقرة. فمجموع هذه العوامل قد أدّى إلى الإيقاع الموسيقي في العبارات برمّتها الذي يندرج في السبك الصوتي. وكلّ هذه الأمور على حده يلعب دوره الخاص في الانسجام بين أجــزاء الجملــة أو الجمل، ولكن التقابل يشكل المحور الرئيس الذي يتمحور حوله معنى الجمل كلها.

ومن أجمل ما نجده في الصحيفة هذا النموذج الذي اجتمع فيه التضاد والتكرار: «أنت الذي **عفوه** أعلى من **عقابه**، أنت الذي تسعى **رحمته** أمام **غضبه**، أنت الذي **عطاؤه** أكثر من **منعه**»[1].

فتكرار « أنت الذي » يخصّص هذه المطابقة بالله تعالى دون غيره.

فإذا كان التضاد قد لعب دوراً في انسجام أجزاء كلّ جملة فإنّ التكرار قام بربط الجمــل بعضــها ببعض أشد الارتباط.

وبعض الأحيان، نرى أنّ أحد طرفي المطابقة يأتلف وزناً مع سائر أطراف الألفاظ المتقابلة نحو قوله عليه السلام:« ولا تجعلني ناسياً لذكرك في ما أوليتني ... في **سَرّاء** كنتُ أو **ضرّاء**، أو **شدّةٍ** أو **رخاء**، أو**عافيةٍ** أو **بلاء**، أو **بؤسٍ** أو **نعماء** أو **جدة** أو **لأواءَ** أو **فقر** أو **غنى**»[2].

فقد اجتمع في هذا النموذج الأقسام الثلاثة: السبك النحوي (العطــف) والســبك المعجمــي (التضاد) والسبك الصوتي.

حيث نشاهد أنّ «ضراء ورخاء وبلاء ونعماء ولأواء وغنى »، كأحد طرفي المطابقة، قد أحــدث إيقاعاً موسيقياً خاصاً في العبارة مما يساعد على ازدياد انسجام الجملة.

مع أنّ الطباق من الفنون التي تتعامل مع المعنى ونقيضه، ولا يحرص على الإيقاع إلّا إذا جاء عفــواً بلا تعارض مع الوفاء بالمعنى[3] إلا أنّ أكثر الصور المتقابلة في الصحيفة قد جاءت على أســاس الوفــاء بالمعنى والوفاء بالإيقاع . وليس إيقاع التناسب في أبنية الألفاظ المتقابلة سهلاً يسيرا، بل إنّه مطلــب عزيز يرتكب من أجله أحياناً ما يخالف القاعدة النحوية والقياس الصرفي. « يقول العرب: « أخذ مــا قدُم وما حدُث » ولايقال «حدُث» إلّا في هذا التركيب والذي يسوّغه هنا مقابلتــه مــع « قــدُم » ويقولون: « آتيه بالغدايا والعشايا» . فجمعوا الغداة على غدايا والقياس غدوّ وغدوات. وآثــروا مــا

[1] - **المصدر نفسه**، ص۹۲.

[2] - **المصدر نفسه**، صص١٢٤-١٢٣.

[3] - منير سلطان، **البديع تأصيل و تجديد**، ص١١٩.

يخالف القياس حفاظاً على التناسب بين اللفظين المتقابلين »[١]. لكنّ الإمام (ع) قد اختار الوظيفة الدلالية من المتقابلات ما يتماثل بناءً وإيقاعاً دون أن يؤدّي إلى التكلّف وغرابة الألفاظ.

ولا يمكننا أن نغضّ النظر عن الوظيفة الدلالية للحرف « أو » مع كثرة تكراره (١١مرّة) في طباق التجاور هذا في إيجاد معنى الإحاطة والشمولية، بحيث نرى أن هذه العبارة قد شملت جميع المواقف التي يمكن إدراجها في موقفين كلّيين؛ إنّ «سرّاء، رخاء، عافية، نعماء، جدة و غنى » يجمعها موقف واحدٌ وهو موقف يسبّب فرحاً قد يؤدّي إلى نسيان ذكر الله و«ضرّاء، شدة، بلاء، بؤس، لأواء وفقر» يجمعها موقف آخر وهو موقف قد يؤدّي إلى القنوط من رحمته. فيبدو أنّ الطباق قد جرى في المستويين : المستوي الجزئي بين كل كلمة ونظيرها قد أحدثت سلسلة متشابكة ثم في المستوى الكلّي بين الموقفين الذي أدّى إلى إيجاد سلسلة كبرى تجمع هذه السلاسل.

وقد يجتمع الطباق مرّة مع عامل الترادف أو شبه الترادف.نحو:« وامنن عليّ بكلّ ما يصلحني في **دنياي** و**آخرتي** ما **ذكرت** منه وما **نسيتُ** أو **أظهرت** أو **أخفيت** أو **أعلنت** أو **أسررتُ**»[٢]، حيث نرى أنّ المتقابلين في هذا الدعاء يتماثلان من حيث نوع الكلمة، حيث «دنياي وآخرتي» إسمان وسائر المتقابلات أفعال . ومما تجدر الإشارة إليه في المتقابلات الفعلية أنها تتلاحم وزناً بحيث نرى أن «ذكرتُ و نسيتُ» يكونان من الأفعال المجرّدة و غيرهما يكون من الأفعال المزيدة وهذا الأمر- كما سبق- يزيد انسجام العبارة من حيث الإيقاع الصوتي.

وممّا يزيد إنسجام هذه العبارة هو الترادف الذي نشاهده في «أظهرت وأعلنتُ» و«أخفيت وأسررتُ». لكن المطابقة تلعب الدور الرئيس في إيجاد انسجام هذه العبارات لأنّه هو المقصود من الكلام. والترادف يعتبر عاملاً مساعدٍ في ازدياد هذا الانسجام الناتج عن هذا التقابل.

ونرى،بعض الأحيان،أنّ هذه التقابلات الفعلية قد أدّت إلى الانسجام بين جملتين،لا في جملة واحدة،نحو قوله (ع):«**لاأُظلَمنّ** وأنت مطيق للدفع عني **ولا أَظلِمنّ** وأنت القادر على القبض منّي»[٣] .

وهكذا نلاحظ كيف أحدث الإمام (ع)، بفعل واحد ولكن بصيغتي المعلوم والمجهول، طباقاً لطيفاً يلعب دوراً خاصاً كعمل التكرار في إيجاد الانسجام بين الجملتين وبخاصة أنّ طرفي الطباق من جذر

[١]- أحمد أبو زيد، **التناسب البياني في القرآن**، ص١٣١ .

[٢]- **الصحيفة السجادية**، ص١٤٥ .

[٣] - **المصدر نفسه**، ص١١٥.

واحد. ثمّ نرى أن عدد نقاط اتصال بين هاتين الجملتين كثيرة تتمثل في عامل التكرار ("أنــت" و"ي") وشبه الترادف(مطيقوالقادر)والعطف (واوالعطف)والتضاد(أُظلمنّ وأَظلمنّ- الدفععنّي والقبض منّي).

المقابلة وأثرها في الانسجام:

إذا اعتبرنا كل ضدّين حلقة وصلٍ تمسك أطراف الجمله وتربط بعض أجزاءها إلى بعض وتسـبّب استمرارية النصّ وتماسكها فلا شكّ أنّ المقابلة أشدّ تأثيراً في هذا الانسجام من المطابقة بسببين:

الأوّل: أنّ المطابقة تكون عادةً في جملة واحدة لكن المقابلة تكون بين جملتين أوعدةّ جمل. فالمطابقه تربط بين أجزاء جملة واحدة، لكن المقابلة تربط بين أجزاء الجمل المختلفه. «فإذا تقيدنا بإيراد طـرفي الطباق داخل مستوى الجملة أو البيت فإنّ دور هذه الوسيلة البديعة ينحصر في ايجاد الانسجام في هذا المستوى ولكن حين تجاوز هذا الطباق مستوى الجملة، حدث الانسجام بين الجملتين فهذا التجاوز هو المطلوب، والمطلوب – أيضاً – عدم التقيد بالتعاقب المباشر بين الجملة الوارد فيها الطرف الأوّل مـن طرفي الطباق والجملة التالية الوارد فيها الطرف الثاني، وهذا الطلب الأخير بغية توسيع المساحة الـتي يحدث فيها الطباق سبكاً»[1].

الثاني: أنّ المقابلة–خلافاً للمطابقة– تنتج عن تعدّد الأضداد. فعلى هذا الأساس كلّما كثُـر عـدد الأضداد كلما ازداد عدد نقاط الإتصال بين الجمل وكلّما طالتالجمل ازدادتمساحة النص انسجاماً.

مما يجدر الإشارة إليه هو أنّ علماء البلاغة قد أحصوا أنواع التضاد شكليّاً وأشاروا –كما سبق – إلى أن التضاد يمكن أن يقع بين كلمتين أو أربع كلمات أو ست أو ثمان أو عشر. و علينا ألّـا نهمـل أهميّة هذا التقسيم لأنّنا إذا قمنا بتطبيق ما وصلَنا من آراء القدماء مع معطيات اللسانيّات الجديدة فـإنّ رائحة الانسجام تفوح من تقسيمهم – وإن لم يشيروا مباشرة إليه – لأنّ كل تضادٍ يشكّل سلسلة من سلاسل الانسجام تربط أجزاء الجملة معاً. فيتجلّى ذلك بأحسن شكلٍ في هذا المثال: « **لاينــقصُ** من **زادَه ناقــصٌ** و **لايزيدُ** من **نَقصَ** منهم **زائدٌ** »[2].

فنرى أنّ هاتين الفقرتين تتساويان طولاً وتتمحوران حول كلمتي « الزيادة والنقصــان ». وكـلّ فقرة قد تكوّنت من ستّ كلمات ثلاثة منها متطابقة مع الفقرة الأخرى. من جهة أخرى نرى أنّ بناء الكلمات المتقابلة يتّحد شكلاً كأنّ الجملة الثانية تكرار للجملة الأولى وكل هذه الأمور ناتجـة عـن عنصر المقابلة وممّا يزيد انسجام الجمل واتّساقها هو مشاكلة إعراب المفردات المتقابلة فكلمتي «نـاقص

[1] – جميل عبدالمجيد، **البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصّية**، ص١١١.

[2] – **الصحيفة السجادية**، صص٣٤-٣٣.

وزائد » فاعلان لفعلي « ينقص ويزيد » و « زاد ونقص » كلاهما صلتان لموصول « من ». وإنّ الجناس الاشتقاقي[1] (ينقص، ناقص – يزيد، زائد) الذي حصل نتيجة المقابلة، قد أثّر في انسجام هاتين الفقرتين وقد أخّر فاعلُ الفعل المضارع عن مفعوله لإيجاد إيقاع الموسيقي. وإلى جانب كلّ هذه الاتّصالات قد ربط حرف العطف«واو» كعنصر من عناصر السبك النحوي و تكرار اسم موصول «من» كعنصر أخر من عناصر السبك المعجمي والنحوي بين الفقرتين فأصبحت الجملة متشابكة متشاجرة.

اللافت للنظر في الصحيفة السجادية أو في أدب الدعاء أنّ الفقرات قصيرة ومتساوية في الطول غالباً، ولكن في هذه الفقرات القصيرة التي لاتتجاوز كلمتين بعض الأحيان يتحقق التقابل بشكل لطيف، نحو: «**وكد لنا ولاتَكد علينا، وامكر لنا ولا تَمكر بنا، وأَدِل لنا ولا تُدِل منّا**»[2].

في العبارة التالية كلّ فقرة تتشكل من كلمتين متقابلتين وفضلاً عن هذه الكلمات المتقابلة نرى أنّ حرف العطف وهاء الضمير يؤديان وظيفة بارزة في ربط كلّ فقرة مع الأخرى وانسجامها معاً:«**افترضتَ طاعتَه وحذّرتَ معصيتَه** وأمرتَ **بامتثال أوامره والانتهاء** عند **نهيه** ألّا **يتقدّمه متقدّم ولايتأخّر عنه متأخّر** »[3].

وشاهدنا بعض الأحيان – كما سبق– أنّ التقابل، كأحد عوامل الانسجام، يقترن مع العوامل الأخرى كالترادف أو شبه الترادف والتكرار بحيث تكثر السلاسل التي تربط بين أجزاء الجمل. وهذا يدلّ على أنّ في العبارة الواحدة تجتمع عدّة عوامل: نحوية ومعجمية وصوتية تقوم بإيجاد الانسجام بين الفقرات. وعلى الدارس أن يميز العامل الرئيس في هذا الانسجام.

إنّ الإمام (ع) في العبارة التالية ينوي أن يبيّن لنا ما فعله الربّ تعالى مقابل من أطاعه من الأجر والجزاء. فنرى أنّه (ع) يقارن بين الحالتين المتقابلتين فعلى أساس ذلك نلاحظ أنّ التقابل هو عامل جوهري في الانسجام وعامل الترادف أو شبه الترادف هو عامل فرعي ناتج عن التقابل:«لكنّك

---

[1] – جدير بالإشارة أنّ بعض الجناس يسمّى بالاشتقاقي ولكن في المطابقة نرى أنّ أكثر الأضداد الموجودة في كثير من المفردات غيرمرتبطة اشتقاقياً مثل: حسن وسيئ، جميل وقبيح، عالٍ ومنخفض. فالمرتبط اشتقاقياً مثل: والد ووالدة، زوج وزوجة. (أنظر: أحمد مختار عمر، **علم الدلالة**، ص ١٠٤.)

[2] – **الصحيفة السجادية**، ص ٥٥.

[3] – **المصدر نفسه**، ص٢٦١.

جازيته بكرمك على المدّة **القصيرة الفانية** بالمدّة **الطويلة الخالدة** وعلى الغاية **القريبة الزائلة** بالغاية **المديدة الباقية**»[١].

فالظاهرة التي نشاهدها بكثرة في الصحيفة السجادية هي اجتماع التقابل والترادف، ولكن عنصر التقابل هو الغالب على الترادف وهو الأكثر فاعليةً في انسجام الجمل واتساقها بالنسبة إلى نظيره وحجّتنا على ذلك أنّه (ع) قد استخدم هذا الترادف للتعبير عن ذلك التقابل بإعادة التقابل عن طريق ما يرادفه. والمثال التالي خير دليل على ذلك:

«أقصى **الأدنَين** على جحودهم وقرّب **الأقصَين** على استجابتهم لك ووالى فيك **الأبعدين** وعادى فيك **الأقربين**».[٢]

هذه العبارات التي قد قالها (ع) في شأن الرسول الأكرم (ص) بعد تحميد الله تدلّ على أنّ الله تعالى كان معياره (ص) في كلّ شيء بحيث أنّه قد طرد الأدنين والأقربين وعاداهم بسبب إنكارهم الحقَّ لكنّه قرّب الأقصَين والأبعدين وصادقهم بسبب استجابتهم لدعوة الحقّ. فمن خلال هذا التقابل تتبين قيمة عمله. ومن أجل التوكيد على هذا الأمر كرّر كلمة « الأدنين » بما يرادفها وهو كلمة «الأقربين» وأعاد كلمة«الأقصين» بما يشابهها معنى وهو كلمة« الأبعدين ». فتكرّر التقابل مرّتين و يكون الترادف في خدمة هذا التقابل.

وبعض الأحيان قد يؤدّي عنصر المقابلة إلى إيجاد عنصر الموازاة التي تعدّ من أحد العوامل في انسجامالنصّ واستمراريته. منها:«يحجبني **أمرٌ أمرتَ به فأبطأتُ عنه ونهيٌ نهيتَني عنه فأسرعتُ إليه**»[٣].

فتحقّقَ التقابل بين (أمر ونهي) و(أمرت ونهيت) و(به وعنه) و(أبطأت وأسرعت) و(عنه وإليه) فأصبحت جميع الكلمات تقريباً متقابلة متوازنة حيث لو ربطنا بينها بالخطوط لتتبيّن عن طريق هذه الخطوط المرسومة كثرة نقاط الاتصال بين الفقرتين إثر الكلمات المتقابلة.

وممّا تجدر الإشارة إليه في هذا المجال هو أنّ المقابلة قد انتجت ما اشتهر في البديع بصنعة العكس وردّ العجز على الصدر. وفي هذه الحالة تبدو الجمل كقطع متشابكة كالغصون المتشاجرة: إذ يرتبط الآخر بالأوّل وهذا اللون كثير في الصحيفه منها:

«أستكثر برّهما بي وإن قلّ وأستقلّ برّي بهما وإن كثر»[١].

---

[١] - **المصدر نفسه**، ص١٩٤.

[٢] - **المصدر نفسه**، ص٤١.

[٣] - **المصدر نفسه**، ص٧٥.

أستكثر برّهما بي و إن قل

وأستقلّ برّي بهما و إن كثر

«لايملكون تأخيراً عمّا قدّمهم إليه ولايستطيعون تقدّما إلى ما أخّرهم عنه»[٢]

لايملكون تأخيراً عمّا قدّمهم إليه

ولايستطيعون تقدّما إلى ما أخّرهم عنه

«لا فاتح لما أغلقتَ ولا مغلقَ لما فتحتَ»[٣]

لا فاتح لما أغلقتَ

و لا مغلقَ لما فتحتَ

من أجمل ما يمكننا الاستشهاد به لإيضاح دور هذا العامل في انسجام الجمل هو المثال التالي الذي اجتمع فيه عنصر التقابل والتكرار وردّ العجز على الصدر:

«إلهي إن **رفعتني** فمن ذا الذي **يضعني**؟ وإن **وضعتني** فمن ذا الذي **يرفعني**؟ وإن ***أكرمتني*** فمن ذا الذي **يهينني**؟ وإن **أهنتي** فمن ذا الذي **يكرمني**؟»[٤].

فنلاحظ أنّ التقابل - وهو أكثر الألوان البديعية إستعمالاً في الصحيفة - يلعب الدور الرئيس في الربط بين أجزاء الجمل وبالتالي انسجام النص والعوامل الأخرى كالتكرار والموازاة والترادف والسبك المعجمي تعدّ كعامل مساعد لازدياد هذا الانسجام.

---

[١] - **المصدر نفسه**، ص١٣٨.

[٢] - **الصحيفة السجادية**، ص٣٣.

[٣] - **المصدر نفسه**، ص٦٥ .

[٤] - **المصدر نفسه**، ص٢٨٩.

فضلاً عن كل ما سبق عن دور التقابل في انسجام جملة واحدة أو عدّة جمل فنلاحظ أنّ فضاء التقابل قد ساد جميع أرجاء الأدعية في الصحيفه بحيث لو نظرنا إلى الصحيفة - كنصّ ديني يهدف إلى بيان المعارف الاسلامية وأصولها- نرى أنّ هذا التقابل يتجاوز الجمل والعبارات ويتّسع مجاله بحيث يشمل الجو العام للصحيفة وهذا التقابل العام يؤدّي دوره في انسجام أوسع بين جميع الأدعيه - وإن اختلفت عناوين الأدعية أو موضوعاتها - لأنّ جميع هذه الأدعية تتمحور بين موقفين متقابلين أو حالتين متقابلتين، يحاول الإمام (ع) أن يرسم من خلال الألفاظ والعبارات المتقابلة الصراع الدائم بين هذين الموقفين؛ لأنّ الإنسان دائماً بين دعوة الله ودعوة الشيطان وهو موقن بأنّ منتهى دعوة الله إلى الجنّة ومنتهى دعوة الشيطان إلى النار والدعاء خير وسيلة للثبات على موقف الحق والابتعاد عن موقف الباطل أو حالة تقرّبنا إلى الله وتسبّب رضاه ورضوانه وحالة تبعدنا عنه وتسخطه. تتمثّل هاتان الحالتان في الدعاء التالي خير تمثيلٍ:

اللهمّ ومتى وقفنا بين نقصَين في دينٍ أو دنيا فأوقعِ النقص بأسرعهما فناءً واجعلِ التوبة في أطولهما بقاءً وإذا هَمَمنا بهمّين يرضيك أحدهما عنك ويسخطك الآخر علينا فمِل بنا إلى مايرضيك عنّا وأوهن قوّتنا عمّا يسخطك علينا»[1].

المتصفح في أوراق الصحيفة والمتأمل فيها يرى بوضوح كيف ارتسم هذا الصراع بين الموقفين المتقابلين عن خلال الألفاظ المتقابلة تتمثّل في الكلمات المبيضّة وجوهها والكلمات المسّودة وجوهها.

الكلمات البيضاء: الله← الحق← الطاعة← الحلال← الآجل ← الدين ← الثواب ← الجنة.

الكلمات السوداء:الشيطان←الباطل←المعصية←الحرام← العاجل← الدنيا←العقاب←النار.

ومن خلال هذا التقابل العام ترتبط أدعية الصحيفة بعضها إلى بعض فتبدو الصحيفة ككلّ واحد في غاية الانسجام .

النتيجة:

- أنّ الأسلوب الأدبي قد أحرز السبق بالنسبة إلى أساليب الأخرى في الصحيفة فقد أضفى هذا الأسلوب جمالاً وحسناً عليها فهي مليئة بالألوان البيانية والبديعة مع عفويتها وسلاستها وبساطتها.
- أنّ عنصر التقابل هو من أكثر الألوان البديعية المستخدمة في الصحيفة فيعدّ سمة أسلوبية بارزة لها بحيث يواجهنا في أوّل عبارة ابتدئت بها الصحيفة.

[1] - **المصدر نفسه**، ص٦٩.

- أنّه (ع) قد استخدم من الآيات القرآنية ما فيها لون التقابل تلاؤماً مع الأسلوب التقابلي في الصحيفة.

- أنّ فقرات الصحيفة تتّصف بقصرها وتساويها في الطول بحيث لاتتجاوز كلمتين أو ثلاث كلمات بعض الأحيان ولكن في هذه الفقرات القصيرة يتحقق التقابل بشكل لطيف والتقابل هو الركن الركين في هذه الفقرات مع قصر طولها.

- جاوز التقابل بأنواعه المختلفة دور التحسين المعنوي وقد لعب دوراً بارزاً في الانسجام بين أجزاء جملة أو جملتين أو عدة جمل.

- قد اجتمعت سائر عوامل الانسجام كالتكرار والترادف مع عنصر التقابل في الصحيفة ولكن تلك العوامل تكون في خدمة عامل التقابل لأنّه يؤدي الدور الرئيس في انسجام أجزاء النص.

- أنّ التقابل قد شكل صراعاً كلياً بين موقفي الحق والباطل في جميع أرجاء الصحيفة بحيث أدّى إلى الانسجام الكلي للنص واستمراريته.

قائمة المصادر و المراجع:

العربية:

١- ***القرآن الكريم***

٢- انصاريان، حسين، **ترجمه الصحيفه السجادية**، چاپ اول، انتشارات پيام آزادي، ١٣٧٦هـ.ش.

٣- ابن منظور، **لسان العرب**، الطبعة الثانية، لبنان: دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٢.

٤- ابن رشيق القيرواني، ابوعلي الحسن، **العمدة في محاسن الشعر وآدابة ونقده**، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، الطبعة الخامسة، لبنان: دار الجيل، ١٩٨١.

٥- أبوزيد، أحمد، **التناسب البياني في القرآن**،د.ط، منشورات كلية الآداب بالرباط، ١٩٩٢.

٦- باطاهر، بن عيسى، **المقابلة في القرآن الكريم**، الطبعة الأولى، عمان: دار عمار، ٢٠٠٠.

٧- البستاني، محمود، **تاريخ الأدب العربي في ضوء المنهج الإسلامي**،د.ط، بيروت: مجمع البحوث الإسلامية، ١٩٨٦.

٨- الحلوة، نوال بنت إبراهيم بن محمد، « **التقابل الدلالي دراسة نظرية تطبيقية في سورة النساء** »، *مجلة علوم اللغة*، ج٩، العدد الثاني، ٢٠٠٦، صص٢١٠-١٣٥.

٩- الحربيي، فرحان بدري، **الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب**، الطبعة الأولى، بيروت: مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠٠٣.

١٠- الحسيني، راشد بن حمد بن هاشل، **البنى الأسلوبية في النصّ الشعري**، الطبعة الأولى، لندن: دار الحكمة، ٢٠٠٤.

١١- خطابي، محمد، **لسانيات النص: مدخل إلى انسجام النص**، الطبعة الثانية، المغرب: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٦.

١٢- الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر، **البرهان في علوم القرآن**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، د.ط، بيروت، دار المعرفة، د.ت.

١٣- سلطان، منير، **البديع تأصيل وتجديد**، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٨٦.

١٤- العسكري، أبوهلال الحسن بن عبدالله بن سهيل، **الصناعتين الكتابة والشعر**، تحقيق مفيد قميحة، الطبعة الثانية، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٩.

١٥- عمر، أحمد مختار، **علم الدلالة**، الطبعة الخامسة، القاهرة: عالم الكتب، ١٩٩٨.

١٦- عبدالمجيد، جميل، **بلاغة النص**،د.ط، القاهرة: دار الغريب، ١٩٩٩.

١٧- عبدالمجيد، جميل، **البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصّية**،د.ط، الهيئة المصرية العامة الكتاب، ١٩٩٨.

١٨- عزّالدين، عماري، **أطروحة أسلوب التقابل في الربع الأخير من القرآن الكريم**، لنيل شهادة الماجيستر، إشراف: حجيج معمّر، جامعة الحاج لخضر باتنه، ٢٠١٠.

١٩- عزّام، محمد، **النص الغائب**،د.ط، دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب، ٢٠٠١.

٢٠- العموش، خلود، **الخطاب القرآني دراسة في العلاقة بين النصّ والسياق**، د.ط، عمان: عالم الكتب الحديث إربد وجدارا للكتاب العالمي، ٢٠٠٨.

٢١- فرج، حسام أحمد، **نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري**، الطبعة الأولى، القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠٧.

٢٢- فريحة، أنيس، **نظريات في اللغة**، د.ط، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٣.

٢٣- القزويني، جلال الدين محمدبن عبدالرحمن، **الإيضاح في علوم البلاغة**، شرح علي بوملحم، د.ط، بيروت: دار ومكتبة الهلال، ٢٠٠٠.

٢٤- القرطاجني، أبو الحسن حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب أبي الخوجه، د.ط، لبنان: دار الغرب الإسلامي، د.ت.

٢٥- كريمي فرد، غلامرضا، « **الجمالية في الصحيفة السجادية**»، *مجلّة العلوم الإنسانية*، العدد ١٢، ١٤٢٦هـ.ق، صص٨٤-٧٣.

٢٦- مطلوب، أحمد و البصير، حسن، **البلاغة والتطبيق**، الطبعة الثانية، العراق: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ١٩٩٩.

- **الفارسية:**

٢٧- خانجاني، علي أوسط، « **شكوه تعبير و صحيفه سجاديه** »، *فصلنامه انديشه ديني* دانشـــگاه شـــيراز، شماره ١٥، تابستان ١٣٨٤ هـــ.ش، صص ٢٠-١.

٢٨- نظري، عليرضا، **پايان نامه دكتري كاركرد عوامل انسجام متني درخطبه هاي نهج البلاغة** (بر اساس الگوي نقش گراي هاليدي) استاد راهنما: دكتر خليل پرويني، دانشگاه تربيت مدرس، ١٣٨٩ه.ش.

٢٩- مهاجر، مهران و نبوي، محمد، **به سوي زبانشناسي شعر**، چاپ اول، تهران: نشر مركز، ١٣٧٦ه.ش.

- **الإنجليزية:**

30- M.A.K.Haliday and Ruqaiya Hasan، **Cohesion in English**، first published، London: Longman group ، 1979.

الطبيعة الرمزية في شعر بدرشاكرالسياب ونيمايوشيج

الدكتور حامد صدقي[1]
جمال نصاري[2]

الملخص

بما أن الرمزية هي مدرسة تأويلية وفنية تزيد النص حِرفية وبهجة، حاولنا أن نتطرق إليها من خلال الطبيعة ونظامها الحركي. فالطبيعة الرمزية هي حصيلة مخيلة وبيئة. والشاعر في خضم البيئة يجسد لنا أَلَم الإنسان المعاصر بالأسلوب الرمزي. لكن يبقى سؤالٌ جوهريٌ، هل الطبيعة الرمزية في شعر نيما يوشيج وبدرشاكرالسياب تأخذ طابعاً اجتماعياً (سوسيولوجياً) وسياسياً؟

نرى الشاعرين يعيشان في بيئة خضراء. لذا نرى مدلولات الطبيعة كالنخيل والغابة والصفصاف والنيلوفر والصنوبر والبحر والمطر تهيمن على المعجم اللغوي لهذين الشاعرين وتأخذ دلالات رمزية كالثورة والوطن والخصب.

في بحث الطبيعة الرمزية حاول الشاعران أن يصورا الوطن كحقل محروق. تضافرت حوله عوامل سياسية ملتهبة متمنيين هطول أمطار الثورة. لتزدهر حال الأمة وتنقشع الغمة وينزاح غبار الاستعمار وينسحب الاستبداد ليجري في خليج الحياة، الحنين إلى العودة وإلى المستقبل الواعد.

كلمات مفتاحية: الطبيعة، الرمز، بدرشاكرالسياب، نيمايوشيج

المقدمة

تواجدت الطبيعة بصورة مكثفة في عا لم الشعر. لكن عدة أسباب مهمة دفعتنا إلى تناول «الطبيعة الرمزية في شعر نيما يوشيج وبدرشاكرالسياب». أولاً : الطابع الرمزي: فهو من أهم العناصر التأويلية والفنية للنص. ويعطي النص الشعري متنفساً عظيماً وروعة كبيرة. وبما أن الطبيعة هي نظام حركي ومتناقض الفضاءات، فإنها عندما تأخذ طابعاً رمزياً تجسد لنا متناقضات العالم وتأويلات الإنسان المعاصر. ثانياً العامل الاجتماعي والسياسي: من أهم العناصر التي ميزّت الرمزية الشرقية عن الرمزية

[1] - أستاذ في اللغة العربية وآدابها بجامعة «الخوارزمي» في طهران، إيران.
[2] - طالب دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، جامعة «آزاد»الإسلامية. jamalnassari@yahoo.com (الكاتب المسؤول)
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١١/٠١هـ.ش= ٢٠١٢/٠١/٢١م تاريخ القبول: ١٣٩٢/٠٦/١٥ هـ.ش= ٢٠١٣/٠٩/٠٦م

الغربية العنصران السيولوجي والسياسي. فالشاعران كانا يعيشان هموم المجتمع ونكباته، ويتمنيان هطول أمطار الحرية والثورة لتزدهر حال الأمة وتنقشع الغيمة فيقول بدرشاكرالسياب:

كل عام – حين يعشب الثرى نجوع
ما مر عام والعراق ليس فيه جوع
مطر /مطر / مطر

ويتذكر نيمايوشيج عويل المعزين وهو أيضاً يتمنى هطول الأمطار وحلول آفاق الحرية. يقول:

گرچه می گويند: می گريند روی ساحل نزديک
سوگواران در ميان سوگواران
قاصد روزان ابری، داروک! کی می رسد باران؟

[وإن قالوا «يبكون على الساحل القريب/ المعزون بين المعزين/ رسول الأيام الممطرة، أيها الضفدع! متى يهطل المطر؟]

يرى بدرشاكرالسياب ونيمايوشيج أن للفنان والأديب رسالة تجاه شعبه ومجتمعه. فحاولا أن يكوّنا صرخة مدوية بوجه النظم الاستبدادية والتدخلات الأجنبية. فهما من خلال الطبيعة ورموزها كانا يحاكيان فضاءات الحرية والأمل والازدهار. فتشبث الشاعران بالطبيعة وأشكالها المتعددة كالشجر والمطر والريح والسحاب والسماء والنار ودلالاتها الرمزية في قاموس الشاعرين. لكن السؤال الأساس الذي يطرحه البحث هو هل الطبيعة في شعر الشاعرين تتحمل التأويل الرمزي؟ ومتى يأخذ هذا التأويل طابعاً اجتماعياً وسياسياً؟ في هذا النطاق لم نرَ دراسة شاملة تتناول بحثاً مقارناً للطبيعة الرمزية في شعر الشاعرين. بل الدراسات التي دوّنت في هذا المجال تناولت شعر نيمايوشيج على حدة والأخرى تناولت شعر السياب لوحده أيضاً.

في النهاية اعتمدنا قي هذه المقالة على النظرية الأميركية في الأدب المقارن؛ غير آخذين بنظر الاعتبار نظرية التاثير والتأثر وتجاذبات الحاكم والمحكوم.

نشأة الرمزية

«نشأت الرمزية في أواخر القرن التاسع عشر ردّ فعل على الرومانسية والبرناسية، واستمرت حتى أوائل القرن العشرين معايشةً البرناسيه والطبيعية، ثم امتدّت حتى شملت أمريكا وأوربا.»[1]

[1] – عبدالرزاق الأصفر، **المذاهب الادبية لدى الغرب**، ص ١١٢.

«كان روّاد الرمزية الأوائل قد أخذوا على الرومانسية مبالغتها في الذاتية والانطواء على النفس بحيث غدت غير آبهة بما يجري خارج الذات، وإفراطها في التهاون اللغوي والصياغة الشكلية، ثم أخذوا على البرناسية بالمقابل المبالغة في الاحتفاء بالشكل ولا سيما في الأوزان مما قد يحرم الشاعر من إمكانية التلوين والتنويع ومواءمة التموجات الانفعالية وآخذوا عليها أيضاً شدة الوضوح والدقة بينما توجد في عالم الشعر مناطق ظليلة واهتزازات خفية يصعب التعبير عنها بدقة ووضوح فالوضوح والدقة والمنطق والوعي والقيود اللغوية والفنية كلها شروط تخنق الإبداع وتكبح تيار الانفعال... ولابّد من الانطلاق مع العفوية والحريةالكاملة ليجري الإبداع على أجواء خالية من القيود والسدود...! ولابّد من التماس أدوات لغوية جديدة هي الرموز للتعبير عن الحالات النفسية القائمة بطريقة الإيماء لا بالطريقة المباشرة الواضحة».[٢] ويرى شوقي ضيف«أن المدرسة الرمزية تؤمن بأن الشعراء لا يستطيعون الإفصاح عن مشاعرهم ومعانيهم الغامضة إفصاحاً دقيقاً، لأن اللغة أعجز من أن تؤديها ولذلك ينبغي الاستعانة على تذليل ذلك بالإيحاءات التصويرية والموسيقية».[٣]

«تدين الرمزية بنشأتها لعوامل فلسفية في المقام الأول. فقد نمت وترعرت في ظلّ الفلسفة المثالية التي تجددت حيويتها في الربع الأخير من القرن التاسع عشر رداً على شطط النَزعة المادية الوضعية في تفسيرها الجبري للكون والتاريخ والإنسان. والمثالية فلسفة تنكر وجود العالم الخارجي ولا تراه موجوداً إلا بقدر ما يتصوره عقلنا. وتفترض أن العلم لا يستطيع أن يدرك حقائق الأشياء وإنما ظواهرها الخارجية فحسب وأن في الكون أسراراً ومجهولات يقف العالم عاجزاً عن الوصول إلى كنهها.»[٤]

«هذا على صعيد الكون والعالم الخارجي. أما على صعيد الإنسان والعالم الداخلي، فقد تبنى الرمزيون بحماسة، النتائج التي توصل إليها علم النفس التحليلي الناشئ في تقسيمه العقل البشري إلى عقل ظاهر وعقل باطن، أو إلى منطقتين: منطقه يدركها الوعي ومنطقة لاواعية يقصر العقل عنها وإذا غدا اللاوعي من المعطيات العلمية الثابتة، فإن الرمزيين افترضوا مع المثاليين من علماء النفس إن القوة اللاوعية هي المحرك الأخير لسلوكنا وهي التي تتحكم بأفعالنا جميعاً، وأن حقيقة الإنسان النهائية تمكن

---

٢ – **المصدر نفسه**،صص ١١٣-١١٢.

٣ – شوقي ضيف، **البحث الادبي**، ص ٨٧

٤ – سليمان العبسى – جورج طرابشي، **التراجم والنقد**، ص ١٩٥

في لا شعوره، لاقي واعيته. ومن هنا فقد جعلوا همهم الأول الإبحار داخل دائرة اللاوعي وكشف مجاهليها».[١]

«من طلائع المفكرين أدباء وكتّاب لهذه المدرسة: الألماني«جوته» والأمريكي«ادجار آلن بو» وتبعهما فيما بعد كتّاب وشعراء أمثال « شارل بودلير» صاحب ديوان«أزهار الشر» وهو شاعر فرنسي مات صغيراً بعد أن أحدث أثراً كبيراً في الشعر العالمي. وكذلك «مالارمية» الفرنسي و«وليم بلاك» الإنجليزي. وعلى يد هولاء الرّواد استطاعت المدرسة الرمزية أن ترسي قواعدها وترسخ أفكارها وتكشف عن هويتها في المجال الأدبي».[٢]

الطبيعة

استمد الشاعران عدداً من المفردات من الطبيعة في بناء لغتهما الشعرية. لذا يلاحظ استخدامهما؛ المطر والأشجار والبحر والماء والريح والخ. هكذا يكون للطبيعة حظ وافر في قاموسهما الشعري وتشكل الركيزة الأساسية لرمزيتهما.

أ: الاشجار والورود

كان الشاعران يعيشان في بيئة خضراء. إذ كان السياب[٣] يقطن في بصرة النخيل، فيما ترعرع يوشيج[٤] بمازندران الربيعية؛ لهذا ترى ألفاظ الطبيعة كالنخيل والغابة والصفصاف والنيلوفر والصنوبر تهيمن على قاموس هذين الشاعرين وتأخذ دلالات رمزية كالثورة والوطن والخصب.

جسّد لنا نيما يوشيج في قصيدة «ري را»(«ري را» أصوات فئة تهتف من بعيد) حالة الهلع والخوف والاستبداد الجاثم على صدر الأمة، والزُمرة التي تهلّل للحكام وآرائهم الفاسدة. فيقول:

از پشت «کاج» که بندآب
برق سیاهِ تابش تصویری از خراب

---

[١] – **المصدر نفسه**،صص ١٩٦-١٩٥.

[٢] – صادق خورشا، **مجاني الشعر العربي الحديث ومدارسه**، ص ٢٠٩.

[٣] – ولد بدرشاكرالسياب عام ١٩٢٦ في قرية من قرى ابي الخصيب تسمى جيكور. وهو الابن الاوسط لثلاثة بنين رزق بهم شاكر من زوجته كريمة وهي ابنة عمه. انهى التعليم الثانوي في البصرة والتحق بكلية دارالمعلمين العالية ببغداد طالباً في قسم اللغة العربية وتحوّل في العام التالي إلى قسم الادب الانجليزي.(رشيد نعمان،ص٧)

[٤] – ولد نيمايوشيج عام ١٨٩٧ في قرية «يوش» من قرى مازندران. هو الابن اكبر من بين خمسة بنين رزق بهم إبراهيم من زوجه طوبى مفتاح. انتقل في الثانية عشرة من عمره إلى طهران. وفي ثانوية «سن لوئي» تعلّم اللغة الفرنسية وآدابها (طاهباز،ص٣٩)

در چشم می کشاند[٥]

[من خلف الصنوبر حيث احتجاز الماء/ صاعقة سوداء تجسّد لمعة تصويرية من الدمار/ في العين]

«يرمز الشاعر إلى الغابة باستخدامه الصنوبر في هذه الأبيات»[١] وفضاء السياسة غيرَّ حياته إلى غابة تُحيط بها صواعق سوداء، تصوّر له الدمار والخراب و«يرمز باحتجاز الماء إلى فئة قليلة، تضلل آراء الشعب وقضاياهم الأساسية»[٢].

أو في قصيدة **مهتاب = شعاع القمر** بيَّن لنا غفلة المجتمع وخنوعه ويحاول الشاعر أن يثور على هذه النزعة لذا سُلب منه الهدوء والسكينة، تدمع عيناه ويلحّ الصباح عليه بأن يوقظ هولاء الغَفَلة، لكنّه لا يستطيع؛ لإنهم وصلوا إلى حدّ الموت وهو في حيرةٍ من أمرهم تراوده أفكارٌ شعرية فيقول:

نازك آرای تن ساق گلی /که به جانش کِشتم / و به جان دادمش آب / اي دريغا! به برم می شکند[٣]

[وردةٌ ظريفة وجميلة الهندام/ زرعتها وسقيتها من روحي/ يااللاسفِ ! تنكسر في حضني]

لا يشك سعيد حميديان «بأن الوردة الجميلة ترمز إلى شعر الشاعر وهو زرعها وسقاها من روحه ويجسد فيها آلامه وآماله»[٤]

أو في قصيدة **داروك = الضفدع** يقول:

خشك آمد کشتگاه من

در جوار کشت همسايه[٥]

[قد يبس زرعي/ في جوار زرع الجار]

«يرمز بالزرع إلى وطنه وبزرع الجار إلى الاتحاد السوفياتي» لماذا زرع الشاعر يابسٌ وجاره ينعم بالنماء والخصب والازدهار؟ «لربما الجار له طريقته الخاصة في النمو أو الإنماء لـه دورٌ في مأساة

---

[٥] — تقی پورنامداریان، **خانه ام ابری است**،ص ٢٩٦.

[١] – تقی پورنامداریان، **خانه ام ابری است**، ص ٣٥٠.

[٢] – **المصدر نفسه**، ص ٣٥٠

[٣] – **المصدر نفسه**، ص ٢٧٦

[٤] – سعيد حميديان، **داستان دگرديسي**، ص ٢٥٢

[٥] – تقی پورنامداریان، **خانه ام ابری است**،ص ٢٩٥.

الشاعر»[1]. لكن الدكتور تقي بورنامداريان يخرج من هذه الثنائية ويقول: «يُريد نيما يوشيج التغيير في سياسة البلد لكن ليس على أسلوب الجار الشمالي وهو لم يكن شغوفاً بالشيوعيين والماركسيين»[2]

أو في قصيدة **ترا من چشم در راهم = أنا في انتظارك** يقول:

در آن نوبت كه بندد دست نيلوفر به پاى سرو كوهى دام
گرم ياد آوري يا نه، من از يادت نمی کاهم
ترا من چشم در راهم[3]

[في ذلك الحين عندما ىأسر النيلوفر، الصفصاف الجبلي/ أتذكرينني أم لا، أنا لن أنساكِ/ أنـا في انتظارك]

نرى في هذه القصيدة، أنّ بيئة الشاعر هي التي ألهمته هذه التصاوير والرموز وهو جسَّد لنا حالـة العاشق الأسير. لكن اللافت للانتباه هو التناقض الرمزي الذي أتى به الشاعر؛ « لقد أدخل الصفصاف الجبلي وهو رمزٌ للعصيان والحرية بمصيدة النيلوفر وهي رمز للهدوء والسكنية وبهذا الأسلوب جسَّد لنا حالة العاشق الريفي أثائر الذي تورط في عالم الحب»[4]

وبينما كان نيما يوشيج يَحْفل بشجرة الصفصاف أو النيلوفر، كان بدرشاكر السياب يبحث عن النخلة ويرى فيها طفولته ووطنه وأمه وماضيه. لكن الدكتور إحسان عباس يرى في أحوال السـياب «مفارقة ساحرة، فالنخلة شاهرة فارعة لا تطلب بحثاً، ولكن السياب كان يبحث عن المعاني الباطنيـة فيها حيناً، وبديلتها حيناً آخر، ولهذا أنفق عهد الصبا والشباب وهو يبكي الحرمان من هذه «النخلة» أو يحاول أن يجد ما يعوضه عنها»[5] ففي قصيدة «المسيح بعد الصلب» يقول:

بعدما أنزلوني، سمعت الرياح
في نواح طويل تسفّ النخيل
والخطى، وهي تنأى، إذن فالجراح
والصليب الذي سمّروني عليه طوال الأصيل

[1] – سعيد حميديان، **داستان دگرديسي**، ص ٢٨٧
[2] – تقى بورنامداريان، **خانه ام ابرى است**، ص ٣٣٧
[3] – تقى بورنامداريان، **خانه ام ابرى است**، ص ٣٠٥.
[4] – شمس لنگرودى، **تاريخ تحليلى شعر نو**، ص ١٣٨.
[5] – احسان عباس، **بدرشاكرالسياب دراسة في حياته وشعره**، صص ٤٠٦-٤٠٥.

لم تُمتني. [١]

«فالنخيل هو رمز الحياة والخصب والعطاء، هو دم العراق. وقد لا يصحّ ذلك في واقع الاقتصاد، إذ إن مورد العراق قد يكون النفط، وما ضرَّ، فالشاعر لا يتحرى عن الحقيقه العلمية الجاثمة، وإنما الحقيقة هي تلك التي تناط بوشائج الحب والذكرى والجمال في نفسه، بل إن في الأمر ما هو أنأى من ذلك ؛ النخيل هو رمز الخصب والسلام معاً... أما النفط، فهو رمز المال القاتل... فالعراق الحقيقي، الآمن، المطمئن، القانع بذاته، المستكن إلى مصيره هو عراق النخيل، والعراق المتآمر... هو عراق النفط [٢]».

حين كان يعيش العراق مأساته الحزينة تحت وطأة أقدام الحكم الجائر، قد فُرضت عليه أوضاع اجتماعية وسياسية جائرة. نجد السياب يصور لنا تلك المأساة في قصيدة «مدينة بلا مطر»:

مرت الأعوام كثيراً ما حسبناها
بلامطرٍ... ولو قطرةً
ولا زهرٍ... ولو زهرةً
بلاثمرٍ – كأن نخيلنا الجرداء أنصاب أقمناها
لنذبل تحتها ونموت [٣]

فهو أتى بصفة «الجرداء» للنخيل، ليرمز إلى الجفاف والاضطهاد الذي كان يسود العراق. لكن مهما كانت أحوال العراق فهو يحنُّ إليها لأنها «عملية احتراق وعذاب، وتشبه قصيدته، بعد المخاض، الوليد الذي لا يكفّ عن الصراخ، فينشر الحزن والكآبة حوله، يثير عاطفة الشفقة، وهو قادر على استرجاع التجربة، التي مضى عليها زمان بعيد، فيعيش فيها من جديد،وتتمخض المعاناة عن قصيدة جديدة، لعلّ قصيدة **غريبٌ على الخليج** خير شاهد على هذا القول [٤]:

هي وجه أمي في الظلام
وصوتها يتزحلقان مع الرؤى حتى أنام
وهي النخيل أخاف منه إذا ادلهمّ مع الغروب

[١] – بدر شاكرالسياب،**ديوان**، ص ٢٤٥.

[٢] – ايليا الحاوي، **الشعر العربي المعاصر بدرشاكرالسياب**، ص ١٠٢.

[٣] – بدر شاكرالسياب، **ديوان**، ص ٢٦١.

[٤] – انطونيوس بطرس، **بدرشاكرالسياب شاعر الوجع**، ص ٢٣٣.

فاكتظّ بالأشباح من كل طفل لا يؤوب
من الدروب[١]

تكرار لفظة «العراق» على مستوى هذه القصيدة يبين لنا مدى حنينه إلى وطنه و«الاغتراب عن الوطن يتصل بالنفس في جانب وجودي من معاناتنا للمصير... إنه هنا، الوطن الأم، أو الذي تختلط فيه عاطفه الوطن بعاطفة الام، إنه رحم الحياة وأحضانها، وأبصر فيه النخل رمز الخير والخصب بل رمز الطفولة المسجونة في أوهامها[٢]».

«فالعراق في هذه القصيدة ليس كياناً جغرافياً، إنه سلسلة من الذكريات الشخصية العزيزة تستثيرها دورة اسطوانة موسيقية سمعها الشاعر في منفاه: ذكريات تتراوح بين صوت أمه في الظلام يرنم له حتى ينام، وخوفه صبياً من الأشباح التي يكتظ بها النخيل مع الغروب، والقصص الشعبية الساحرة التي ترويها النساء للأطفال المصطلين حول التنور بينما الرجال يعربدون ويسمرون خارج البيت[٣]»

ب: المطر

دخل المطر في شعر الشاعرين كرمز الانفراج والثورة ومؤاتياً لحالات الإصلاح والازدهار، ولكنّه عندما يزداد غزارةً يأخذ في بعض الأحيان صورةً سلبيةً يتمنى الشاعر إنتهاءه. يقول نيما يوشيج في قصيدة «برفراز دود» «على سطح الدخان»

آسمان ابر اندود
برفراز دودهایی که ز کشتِ سوخته برپاست
و زخلال کوره ی شب
مژده گوی روز باران باز خواناست[٤]

و[السماء غائمة / على سطح الدخان الذي يتصاعد من الحقل المحروق/ ومن خلال بوتقة الليل/ يبقى مبشر المطر منشداً]

---

[١] - بدر شاكر السياب،**ديوان**، ص١٨١.

[٢] - ايليا الحاوي، **الشعر العربي المعاصر بدرشاكرالسياب**، ص ١٣.

[٣] - عبسي بلاطة،**بدرشاكرالسياب حياته وشعره**، ص ٩١-٩٠.

[٤] - سيروس نيرو، **كليات اشعار نيمايوشيج**، ص ٣٣٥.

إن السماء غائمة والحقل محروق لكننا نرى جوّاً إيجابياً يخيّمُ على بنية القصيدة ومرة أخرى ينشدُ مبشر المطر بأمل الإصلاح والازدهار. هكذا تستمر النظرة التفاؤلية في شعر نيمايوشيج و«هو يستعمل رموز الخير والشر بصورة دراماتيكية في قصيدة **برفراز دشت**[1]= **على السهل** :

برفراز دشت باران ست، باران عجيبی!

ريزش باران سر آن دارد از هر سوی وز هر جا

باد ليكن اين نمی خواهد[2]

[على السهل مطرٌ، مطرٌ عجيب / المطر يريد الهطول من كل حدب وصوب/ لكن لا تريد الريح ذلك].

«يريد المطر أن يبذل خيراته للكل، لكن الريح، رمز الشر والنقمة لا تريد هذا[3]» فالمطر في هذه القصيدة رمزٌ للعطاء والخيرات،لكن الريح هي من تمنع العطاء. عندما هبّت الرياح في أجواء ايران، أخذت النظرة الايجابية بالإنحدار. ورأى الشاعر وطنه وحقله يابساً وعليلاً. لهذا تمنى أن يهطل مطر الثورة؛ ليغير اللحظة تغييراً جذرياً. ففي قصيدة **داروك = الضفدع** يقول:

گرچه می گويند : «می گريند روی ساحل نزديك

سوگواران در ميان سوگواران

قاصد روزان ابری، داروگ! كی می رسد باران[4]؟

[وإن قالوا: «على الساحل القريب/یبكي المعزون بين المعزين/ يا رسول الأيام الممطرة، أيها الضفدع! متى يهطل المطر؟]

الاحتدامات السياسية والظلم الاجتماعي في العراق، خَلَق جواً ملتهباً؛ لهذا نرى السياب أيضاً يتمنى هطول المطر والتغيير في الحياة الاجتماعية. ففي قصيدة «أنشودة المطر» يجسّد الشاعر لنا ألَم الإنسان المعاصرمن خلال حواره مع المطر. يقول إحسان عباس « إن المطر لابد أن يلد عشباً، وشبعاً وريا، وهذا الشبع والرّي من حق الذين يصنعون الحياة بدمائهم وليس من حق الغربان والجراد

---

[1] – سعيد حميديان، **داستان دگرديسي**، ص ١٦٢.

[2] – سيروس نيرو، **كليات اشعار نيمايوشيج**، ص ٣٣٦.

[3] – سعيد حميديان، **داستان دگرديسي**، ص ١٦٢.

[4] – سيروس نيرو، **كليات اشعار نيمايوشيج**، ص ٣١٨.

والأفاعي[١]»«وثمة تشابه جميل يجري بين قطرات المطر ودموع الجياع والعراة وقطرات دم المضطهدين. لتقوم القصيدة على تناقضات متعددة كان تعليق الشاعر فيها على حياته الخاصة أمراً دعـم الجانـب الدرامي في هذا العمل الشعري الكبير وأكسب حدة فورية وحساً أكبر بالواقع[٢]» فيقول:

ومنذ أن كنّا صغاراً، كانت السماء
تغيمُ في الشتاء
ويهطلُ المطر
وكلَّ عامٍ – حينَ يعشبُ الثرى – نجوع
ما مرَّ عامٍ والعراقُ ليس فيه جوع
مطر... / مطر.../ مطر...[٣]

فهو يرمز بالمطر إلى الثورة والقصيدة تبيّن أنّ في العراق جوعاً على الرغم «من كثـرة الغـلال والحصاد، لأن هذه الغلال تذهب إلى الإقطاعيين في كل موسم، لهذا يبقى الفلاح جائعاً[٤]

«كان بدر يحمل آمالاً عريضة لبني وطنه ولكل من يناضل مثلهم من أجل حياة فضلى من العا لم، ومن أجل حياة خالية من الجور والاستغلال، مفعمة بالحرية والخير. لكن مصالح الطبقـة الحاكمـة في العراق كانت مشغولة في غير هذه الآمال. في هذا الوقت، إذ كان يهمها قبل كل شـيء أن تحمـي نفسها من أية مكاسب ينالها على حسابها التقدميون والمتحررون».[٥]

وفي قصيدة **مدينة السندباد** «يرى بدر الموت السياسي الذي سبق الثورة بمثابة الجفاف والعقم»[٦] وكان يتمنى أن يسود العراق حالة من الرفاهية والعدالة الاجتماعية ويتطلع إلى ولادة ثورة في أعمـاق هذا الوطن لهذا يصرخ:

«جوعان في القبر بلا غذاء
عريان في الثلج بلا رداء

[١] – احسان عباس، **بدرشاكرالسياب دراسة في حياته وشعره**، ص٢١٢.
[٢] – سلمي الخضراء الجيوسي، **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، ص ٨٠٠.
[٣] – بدر شاكر السباب، **الديوان**، ص٢٥٦.
[٤] – عبدالرضا علي، **الاسطوره في شعر السياب**، ص ١٥٦.
[٥] – انطونيوس بلاطة، **بدرشاكرالسياب شاعر الوجع**، ص ١٠٠.
[٦] – عبسي بلاطه، **بدرشاكرالسياب حياته وشعره**، ص١٤٥.

صرخت في الشتاء

أقض يا مطر

قامت الثورة وجاء المطر الذي هو رمز الخصب والعطاء والخير الوافير لكل البشر»[٣] «ثم فوجيء بأن التتار (الشيوعيين) أشاعوا القحط في البلاد، فلا ربيع ولا مطر»[٤] «وتمنى لو يعود فينام من جديد أو يموت من جديد حتى وصل اليأس به إلى أن يقول: (آه يا مطر) بعد أن كان يقول: (أقض يا مطر)».[٥]

ج: البحر والنهر

يتحلى البحر بحركيّة خاصة عندما تكون فيه الامواج متلاطمة؛ وتحكي عن حركات وانتفاضات الشعوب. ومن لا يهتم بهذه الامواج فهو يكون على الساحل متفرجاً وقانطاً في دنياه الصغيرة »الأنا الفردية». لذا نرى الشاعر بصفته مرآة المجتمع يرمز بالبحر إلى وطنه وشعبه اللذين يغلي فيهما هموم القَدَر. فيقول نيمايوشيج في قصيدة : **برسر قايقش=على سطح زورقه**

بر سر ساحل هم ليكن انديشه كنان قايق بان

ناشكيباتر برمى شود از او فرياد

«كاش بازم ره بر خطه ى درياى گران مى افتاد!»[٦]

[على الساحل أيضاً، كان يفكر الربان/ يصيح بجزع أليم/ ياليت يقع دربي على البحر العظيم مرة أخرى].

فهذا الربان هو الشاعر الذي يفكر في هموم مجتمعه والساحل المكان الذي لا يليق بنفسيته المتألمة، لهذا يحنُّ إلى البحر رمز الشعب ويُريد الانخراط بأمواجه وحركاته والفناء في ذاته

أو في قصيدة **آى آدم ها=أيها الناس** يقول:

يك نفر در آب مى سپارد جان

يك نفر دارد كه دست وپاى دائم مى زند

روى اين درياى تند وتيره وسنگين كه مى دانيد[١]

---

[٣] - خلف رشيد نعمان، **الحزن في شعر بدرشاكرالسياب**، ص ٨٨.

[٤] - س.موربة، **الشعرالعربي الحديث**، ص ٣٧٤.

[٥] - خلف رشيد نعمان، **الحزن في شعر بدرشاكرالسياب**، ص ٨٨.

[٦] - تقى بورنامداريان، **خانه ام ابرى است**، ص ٣٠٣.

[هناك شخصٌ يفقد حياته في البحر / وهناك شخص دوماً يضرب بيديه ورجليه يحاول النجاة/ على سطح هذا البحر السريع والقاتم ماذا تعلمون؟]

يخاطب الشاعر في هذه القصيدة الجالسين على الشاطئ متفرجين وفرحين. وهو يرمز بالشاطي إلى جماعةٍ ليست لهم قضية ومعاناة؛ لهذا هم يفكرون في المتعة وفي جوارهم شخصٌ يموت غرقاً بسبب طغيان هذا البحر الاسود القاتم. فهو يرمز بالبحر إلى تناقضات المجتمع الذي تطالُ ساكنيه.

أما في قصيدة «ماخ اولا» نرى الشاعر يتكلم عن شخصية مجهولة، مهما تجتهد لترسخ منظومة شعورية جديدة تجاه الفن، تواجه نزعة متشددة ومتحجرة وآذان غير صاغية. فيقول نيمايوشيج:

ماخ اولا پيكره ى رود بلند
مى رود نامعلوم ...
رفته ديرى ست به راهى كاوراست
بسته باجوى فراوان پيوند
و اوست در كار سراييدن گنگ
و اوفتاده ز چشم دگران[٢]

[«ماخ اولا» نهر عظيم/ يجري نحو المجهول/ منذ زمن يجري على طريقه / متصلاً بإنهارعدة وهو في الإنشاد أخرس/ وسقط من عيون الآخرين].

فـ **ماخ اولا** هنا رمز الحركة الدؤوب الحائرة في حياة الفنان والشاعر[٣]» الذي يواجه صيغ مختلفة من الانتقادات على مستوى الحياة الثقافية فيرى الطريق في وجهه مسدوداً ونهر حياته الفنية لايصب في المجري الحقيقي.

كذلك يأخذ البحر والخليج في شعر السياب حيزاً عظيماً وهما ثروة من ثروات الشاعر ويرمزان إلى الوطن والمجتمع كما ترمز الأمواج إلى الثورة التي تأتي بالحرية والخلاص؛ فيقول بدرشاكرالسياب في قصيدة «أنشودة المطر» :

أصيح بالخليج، يا خليج
يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى

---

[١] – سبروس نيرو، **كليات اشعار نيمايوشيج**، ص ٢٦٤.

[٢] – نقى بورنامداريان، **خانه ام ابرى است**، صص ٢٨٠-٢٧٩.

[٣] – **المصدر نفسه**، ص ٢٧٩.

فيرجع الصدى كأنه النشيج ياخليج
يا واهب المحار والردى[١]

الخليج «الذي يتداعى إليه الطامحون، فيغدق عليهم لآلئه ونعمه تارة، ويبخل عليهم بهذه اللآلي والنعم تارة أخرى، ويذيقهم بدلا عنها الخيبة، ويجرعهم كأس المنية[٢]» «وفي مناداته للخليج يكفّ السياب عن العزف على التوتر الوجداني والأجواء الشعرية التي تعبّر عن وقع أحداث الطبيعة في الذات الفردية، ينطلق إلى افق أنأى بفعل التوارد النفسي والهموم العامة. فثمة المطر المنهمر على الخليج والبروق والرعود يعانيها الشاعر بذاته وذات الآخرين وموقفه وموقفهم، ويغدو الخليج رمزاً للعراق، لثرى العراق الذي يحمل الخصب والفقر والحياة والموت، في آن معاً[٣]».

أو في قصيدة «النهر والموت» يُجسّد لنا التضحية بمعناها الشامل والإنساني وهي تهبُ الحياة والانتصار والازدهار.ومن هذا المنطلق بدأ بدرشاكرالسياب يسافر مع بويب في رحلةٍ عظيمةٍ نحو الموت. «فبويب يخرج هنا عن كينونته مجرد نهر صغير، ليتحول إلى عا لم يوّد الشاعر من خلاله ولوج الموت الذي يفضي إلى الحياة[٤]» فيقول السياب:

بويب... بويب...
أجراس برج ضاع في قرارة البحر
الماء في الجرار، والغروب في الشَجَر[٥]

«فبويب يرمز إلى تدفق الحياة في عروق الإنسان والارض والنبات... واكتشف الشاعر فيه معناه الوجودي من اكتشافه لوظيفته في حياة الطبيعة والناس[٦]»

«ومن ناحية شخصية، بدأ بدر يشعر أنه خاسر على ما يبدو، وأنه ضحية الصراع الجبار بين الشرق والغرب، وليس بوسعه أن يحتفظ بمكانه على شدة ما كان يحب ذلك، ناهيك عن أنه يرمي بثقله الضئيل في إحدى كفتّي الصراع ليقرر نتيجته؛ فسقط تحت وطأة طلبات الجسد الضعيف، وإن

---

[١] – بدر شاكر السياب، **الديوان**، ص٢٥٥.

[٢] – سيف الدين القنطار، **المرأة في حياة السياب وفي شعره**، ص ٤٠.

[٣] – ايليا الحاوي، **الشعر العربي المعاصر بدرشاكرالسياب**، ص ٨٨.

[٤] – حيدر توفيق بيضون، **بدرشاكرالسياب رائد الشعر العربي الحديث**، ص ٩٠.

[٥] – بدر شاكر السياب، **الديوان**، ص٢٤٤.

[٦] – ايليا الحاوي، **الشعر العربي المعاصر بدرشاكرالسياب**، ص ٢٧.

كان الروح قوياًمستعداً. ومأساته أنه كان يدرك ذلك. فتمنى أن يموت ضحيةً اذا كانت حياة الآخرين تستفيد من ذلك[1]»

أما في قصيدة «غريبٌ على الخليج» فالشاعر يلفظ مفردة «العراق» عدة مراتٍ بسبب اغترابه عن الوطن وحنينه إليه والحاله النفسية التي كانت تنتابه. فيقول:

صوت تفجّر في قرارة نفسي الثكلى: عراق
كالمد يصعد، كالسحابة كالدموع إلى العيون
الريح تصرخ بي: عراق
والموج يعول بي: عراق، عراق، ليس سوى عراق
البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون
والبحر دونك يا عراق [2]

«صوت الحنين في الداخل هو أقوى من أصوات الهدير في الخارج، لأنه صوت مطلق، مــبرم. لا يركد ولا يستكين وعا لم النفس أقوى من عا لم الطبيعة... فيرتفع صوتها على كل صوت لانـــه لـــيس صوتاً لا مبالياً، بل إنه صوت موتور مرتبط بأزمة النفس التي تعاني معاناة الوجود... فالموج هنا رمـــز للخلاص من الأسر في مفازة الغربة[3]» والبحر هو رمز للمصاعب التي يتحملها الإنسان لأجل الخلاص من الحياة المادية.

د: الريح

حاول الشاعران أن يجسّدا أَلَم المجتمع والشعب المضطهد؛ لذا نراهما يميلانِ إلى رمزية اجتماعيـــة مستوحاة من هموم البشر؛ فإذا أرادا أن يحثّا الشعب على النهوض فنرى الريح يأخذ منحىً ايجابياً وإذا أرادا إن يبينّا هشاشة المجتمع بسبب كرّ الرياح على جسد هذا الشعب نرى الريح تأخذ منحىً سلبياً. يقول نيما يوشيج في قصيدة **بر فراز دشت=على السهل:**

باد مى جوشد
باد مى كوشد
كآورد با نازك آراى تن هر ساقه اى در ره نهيبى

[1] – عبسي بلاطة،**بدرشاكرالسياب حياته وشعره**، ص١٢٩.

[2] – بدر شاكر السباب،**ديوان**، ص١٨١.

[3] – ايليا الحاوي، **الشعر العربي المعاصر بدرشاكرالسياب**، صص ١١-١٠.

بر فراز دشت باران است،باران عجیبی[١]

[تغلي الريح/ تكافح الريح/ لتأتي بقامة كل غصنٍ جميل على الطريق بصرخةٍ/ على السهل مطرٌ، مطرٌ عجيب].

مع إن الرياح تسفّ من كل جانب لكن النزعة التفاؤلية تُلقي بظلالها على القصيدة، والمطر هو المهيمن والأجواء متناسبةٌ للعطاء؛لكن يحاول «الريح» رمز الشر والنقمة، منع هذه الخيرات والعطاءات.

أو في قصيدة خنده ى **سرد=الضحكة البائسة** هيمنة الريح، تنتزع النظرة الإيجابية من الشاعر ولو كان مبتهجاً بقدوم النهضة الدستورية. لكن اضطهاد رضا خان يطفيء شموع الأمل في وجدان الشاعر.

هو يقول:

ليك باد دمنده مى آيد

سركش وتند

لب از اين خنده بسته مى ماند

هيكلى ايستاده مى پايد[٢]

[لكن الريح تهب عاصفة/ جامحةً وسريعةً/ الشفاه مطبقة دون بسمة/ تنظر إلى هيكلٍ واقفٍ].

فالريح هنا رمزٌ «للاستبداد المجدد الذي رجع فجأة، قبل أن يشق صباح الحرية والعدالة، يقوم كالطوفان ويطوي بساط الفجر والصباح البازغ[٣]»

أما في قصيدة **خانه ام ابرى است=بيتي غائمٌ** فالظلام هو حصيلة تراكمات جوّية، والريح هو نتاج السحاب القاتم: «فإذا هبّت الريح تزعزعت حواس الإنسان ولا يستطيع أن يبصر بصورة جيدة وإذا هبّت الريح في المجتمع البشري، تُزعزع الحرية ونفقد التمييز وسبل الإصلاح[٤]» لذا يقول نيما يوشيج:

از فراز گردنه خرد وخراب ومست/ باد مى پيچد/ يكسره دنيا خراب از اوست/ وحواس من!

---

[١] – سيروس نيرو، **كليات اشعار نيمايوشيج**، ص ٣٣٧.

[٢] – تقى بورنامداريان، **خانه ام ابرى است:** صص ٣١٨-٣١٧.

[٣] – **المصدر نفسه**، ص ٣١٨.

[٤] – **المصدر نفسه**، ص ٣٤٠.

آی نی زن که ترا آوای نی برده ست دور از ره کجایی[١]؟

[من فوق المنحدر المحطم الثملِ/ تهبّ الريح/ العا لم بأسره مدمرٌ منها/ وحواسي/ يا عازف الناي، صوت الناي اضللّك عن السبيل، اين انت؟].

فهذه الرياح المدمرة ترمز إلى «فقدان الحرية في المجتمع الايراني آنذاك. وترويج أخبار كاذبة وتشويه صورة الحقيقة[٢]» وعزف الناي يرمز إلى «الفنانين والشعراء الذين ابتعدوا عن هموم مجتمعهم وانشغلوا بترعاتهم الفردية والفنية[٣]» وإذا أردنا أن نوسع التجربة فيكون «البيت هو الارض والريح، غولٌ آخر، والحواس، هي حواس إنسان هذا القرن الذي عاش حزيناً[٤]».

لا تهز الرياح بدرشاكرالسياب وهو في خضّم الحوادث لايستسلم للقدر، لأن الفكر الفدائي هو من يلهم الشاعر الايمان بالوقوف والاستمرار. ففي قصيدة «المسيح بعد الصلب» يقول:

بعدما أنزلوني سمعت الرياح
في نواح طويلٍ تسفُّ النخيل
والخطى وهي تنأى. إذن فالجراح
والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل
... يعبر السهل بيني وبين المدينة
مثل حبل يشدُّ السفينة
وهي تهوي إلى القاع[٥]

الأسطر تبيّن «أحداثاً يعطيها الشاعر أهمية خاصة،تتعلق بالعذاب والصلب وشدة المعاناة، والتي تشكل دافعاً قوياً من دوافع السياب في استدعاء الشخصية، والتماهي معها، في هذه القصيدة، فالسياب يتخذ من شخصية السيد المسيح رمزاً وقناعاً يعبّر به ومن خلاله، عما لحقه هو من أذى وآلام وعذاب، ويتمسك – في الوقت نفسه- بالأمل الكبير الذي ظل يحمله، حتى آخر حياته، في أن تحدث معجزة كبرى، كقيامة المسيح بعد موته، تُعيد إلى السياب حياته وحيويته، «... إذن فالجراح،

---

[١] - **المصدر نفسه**، صص ٢٩٦-٢٩٥.

[٢] - **المصدر نفسه**، صص ٣٤١-٣٤٠.

[٣] - **المصدر نفسه**، ص ٣٤٢.

[٤] - محمدحقوقی، **ادبيات امروزايران**، ١٣٨٠، ص ٥٤٣.

[٥] - بدر شاكر السياب،**ديوان**، صص ٢٤٦-٢٤٥.

والصليب الذي سمروني عليه طوال الاصيل، لم تمتني» لذلك « سمعت الريح في نواحٍ طويـل، تسفُّ النخيل[1]». فالرياح هنا ترمز إلى نظام حركي يأتى بالخصب والعطاء والحياة بعد الموت. «والسفينة، هي رمز للمصير المضطرب بين امواج القدر، الذي تعصف به الزعازع والذي يتأرجح بين اللجة والقاع. فسفينة الحياة مصابة بالعطب، يبتلعها جوف الفراغ والظلمة[2]» لكن المسيح (السياب) هو من يحاول أن يهدي سفينة الحياة إلى شاطيء الأمان لأجل التغيير والازدهار.

أما في قصيدة **غريبٌ على الخليج** فيحنُّ إلى شمس بلاده وغروبها؛ لذا نرى العالم والطبيعة بأكملها تصرخ فيه: عراق:

«الريح تصرخ بي: عراق

والموج يعول بي : عراق، عراق، ليس سوى عراق

البحر أوسع ما يكون وانت أبعد ما تكون

والبحر دونك يا عراق

فللريح والموج هنا معنى آخر، إنهما رمز السفر والخلاص من الاسر في مفازة الغربة، وهما لا يصيحان بل إن نفس الشاعر تصيح من خلالهما[3]»

هـ: السحاب والغيوم

تستعمل مفردة السحاب في قاموس الشاعرين بصبغتين مختلفتين. عندما يأتي السحاب بالمطر والخير والبركة فهو يكون ايجابياً وعندما يأتي بالعقم فيكون سلبياً. يقول نيما يوشيج في قصيدة **خانه ام ابری است=بيتي غائمٌ**:

خانه ام ابری ست

يکسره روی زمين ابری ست با آن[4]

[بيتي غائمٌ/ صفحة الأرض كلها غائمة معه].

فالغيوم مهيمنة على الترعة التأملية عند الشاعر. لكن السؤال الذي يتبادر إلي الذهن هنا، هل هذه الغيوم تأتي بالمطر أم لا ؟ يقول :

[1] – محمد علي كندي، **الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث**، ص ١٨٨.

[2] – ايليا الحاوي، **الشعر العربي المعاصر بدرشاكرالسياب**، ص ١٠٣.

[3] – **المصدر نفسه**، صص١١-١٠.

[4] – تقی پورنامداريان، **خانه ام ابری است**، ص ٢٩٥.

ابر بارانش گرفته است[١]

[حان أوان أمطار الغيم].

هو يتألم ويتأمل في أن يأتي السحاب، بالخير والبركة والازدهار لكن الريح ماتزال هي المانع والحاجب.

و همه دنيا خراب وخرد از بادست[٢]

[فكل العالم مدمر بالريح].

الغيوم التي تُلقي بظلالها على الأرض هي رمزٌ للإزدهار الموقت وبصيص الأمل الذي فقد خاصيته بسبب الرياح المدمرة التي ترسمها الديكتاتورية على جبين الإنسانية هي اللاعب الأساسي.

تتكرر في قصيدة **هست شب=الليل موجود** العلاقة الكونية والطبيعية بين السحاب والمطر والرياح. فنرى الشاعر بعد أنفراجات سياسية يأمل بأن يأتي المطر وتتناغم الأجواء. لذا يقول:

باد نوباوه ى ابر، از بر كوه

سوى من تاخته است[٣]

[الريح باكورة السحاب، من فوق الجبل/ هجمّت عليَّ].

فعلاقة الريح والسحاب علاقة تكاملية ليفضي أمرهما إلى المطر وتزدهر الساحة السياسية والاجتماعية. «عندما ظهر الدكتور مصدق رئيس الوزراء في بداية الخمسينات حصل هذا الانفراج وبزغ صبح الحرية، لكن سرعان ما خيمَّ الاستبداد على المجتمع[٤]». لهذا نرى الشاعر يبدأ القصيدة بمفردة «الليل» وحضور الليل يبيّن لنا، أن السحاب هو رمز للانفراج الموقت على الساحة السياسية.

في شعر السياب لدكنة السحاب وغموضه معانٍ ثورية وآمال مستقبلية. ففي قصيدة «مدينة بلا مطر» يقول:

سحائب مرعدات مبرقات دون أمطار

قضينا العام بعد العام بعد العام نرعاها

وريح تشبه الإعصار لا مرَّت كإعصار

[١] - **المصدر نفسه**، ص ٢٩٦.

[٢] - **المصدر نفسه**، ص ٢٩٦.

[٣] - **المصدر نفسه**، ص ٣٦٩.

[٤] - **المصدر نفسه**، ص ٣٧١.

ولا هدأت – ننام ونستفيق ونحن نخشاها[١]

السحب المرعدات المبرقات دون أمطار هنا رمزٌ للولادة المتعسرة «لأن الحياة تصبح عنده جرداء من كل خيط أمل بل إنه يصرح معلناً خوفه مما قد تأتي به تلك السحب المرعدة المبرقة، إشارة إلى انتفاضات الشعب العراقي الكثيرة التي لم تحقق الثورة[٢]»

أما في قصيدة «شناشيل ابنة الجلبي» فيبدأ الشاعر بنوستالجية حزينة يتذكر طفولته عندما كان يبتسم ودرب المستقبل كان مجهولاً. فهو يقول:

وأذكر من شتاء القرية النضاح فيه النور
من خلل السحاب كأنه النغم
تسرب من ثقوب المعرف- ارتعشت له الظلم
وقد غنى – صباحا قبل فيم أعدُّ ؟ طفلاً كنت
ابتسم[٣]

«ولعل النور هنا، إن يكون ترميزاً لعنفوان الحياة، وفتوة وجهها، وتوهج سحنتها، وبهذا المنظور من القراءة يغتدي السحاب رمزاً للمستقبل الغامض الذي ينتظر الإنسان الذي لا يعرف عنه شيئاً.فالسحاب بدكنته وسواده وكثافة طبقاته، لا يمنع أن يكون معدولاً استعارياً لحياة الإنسان وهو طفولته حيث لا يعرف عن الغد المجهول شيئاً[٤]»

د:الماء والنار:

نرى في عالم الطبيعة،سجالاً أزلياً أبدياً بين الماءوالنار. فالنار تقضي على ما حولها والماء يقضي عليها ونستطيع أن نعبر عن هذه العلاقة بصراع الخير والشر، من بداية الخلقة حتى يومنا هذا. لكن في السياق الشعري، تخرج هذه العلاقة من كينونتها الطبيعية وتدخل عالماً آخر يتوحد فيه الماء والنار بوجه الاستبداد والطغاة. يقول نيمايوشيج في قصيدة **گل مهتاب= وردة ضوء القمر**:

وقتى كه موج بر زبر آب تيره تر
مى رفت ودور

[١] – بدر شاكر السياب، **ديوان**، ص ٢٦٠.

[٢] – عبدالرضا علي، **الاسطوره في شعر السياب**، صص ١٥٨-١٥٧.

[٣] – بدر شاكر السياب، **ديوان**، ص ٣١٣.

[٤] – عبدالملك مرتاض، **التحليل السيمائي للخطاب الشعري**، ص٨٩.

می ماند از نظر[1]

[عندما تجري الأمواج فوق الماء الداكن/ وتبقى نائية].

«هنا الماء يرمز إلى المجتمع والظلم الذي يسوده والأمواج مظهرٌ من مظاهر حركة الحياة في هذا المجتمع العليل وهي تنأى عن الأنظار[2]»، لهذا فالظلم والجهل يسيطران على المناخ المعيشي؛ والشعب في حالة انزعاج واستياء:

مردی بر اسب لخت / با تازیانه اش از آتش/ بر روی ساحل از دور می دوید[3]

[رجلٌ على فرس عارية/ بسوط ناري/ يركض على الشاطيء من بعيد].

«فمفردة «العارية» تدل على حركة الشعب العفوية وغير المنسجمة، والرجل الذي يركض على الشاطيء يرمز إلى القوى الخفية في المجتمع التي تكافح للنهوض، والسوط الناري في يد الرجل هو رمز للغضب والثورة على الظلم[4]» فهذه الاحتدامات السياسية والاجتماعية جعلت الشاعر يتمنى مناخاً ايجابياً، فالجارة الشمالية لإيران كانت توحي له بهذا المناخ. هو يقول:

و آنجا جوار آتش همسایه ام

یك آتش نهفته بیفروزم[5]

[وهناك في جوار نار الجارة/ أوقد ناراً خفية].

«فهو يرمز بالجارة إلى الاتحاد السوفيتي ويرمز بالنار الخفية إلى القوى الكامنة في قلب المجتمع وعندما تُفعّل هذه القوى تُصبح ثورة على الظلم والاستبداد[6]»

أما في قصيدة **خنده ی سرد=الضحكة البائسة** فإننا نرى أوضاعاً مناسبة وملائمة تبشّر بالأمل فهو يأتي بصور الصباح والفرح وجمال الطاووس. يقول:

دلربایان آب بر لب آب / جای بگرفته اند/ رهروان با شتاب در تك وتاب/ پای بگرفته اند[7]

[المفتتنون بالماء على ضفة الماء/ استقروا/ بدؤوا بالنشاط بسرعة وجهد].

---

[1] – سیروس نیرو، **کلیات اشعار نیمایوشیج**، ص ٢٣٧.

[2] – نقی پورنامداریان، **خانه ام ابری است**، ص ١٨٦.

[3] – سیروس نیرو، **کلیات اشعار نیمایوشیج**، ص ٢٣٧.

[4] – نقی پورنامداریان، **خانه ام ابری است**، ص ١٨٦.

[5] – سیروس نیرو، **کلیات اشعار نیمایوشیج**، ص ٢٣٩.

[6] – نقی پورنامداریان، **خانه ام ابری است**، ص ١٨٩.

[7] – سیروس نیرو، **کلیات اشعار نیمایوشیج**، ص ١٩٤.

«فالماء هنا رمز للمجتمع[١]» الذي أصبح في حالة جيدة بحلول صباح النهضة الدستورية و«المفتتنون بالماء هم المناضلون الذين يقبعون في سجون الاضطهاد وينتظرون صباح الثورة[٢]» لكن هذا الانتظار أتي بخيبة أمل ورياح متوحشة سيطرت على نفوس البشر.

الماء والنار في شعر السياب يخرجان من طبيعتهما الازلية ويدخلان في السياق الشعري جنباً إلى جنب كنيما يوشيج حيث يشكلان النظام الحركي والديناميكي في القصيدة. يقول بدرشاكرالسياب في قصيدة «غارسيا لوركا»:

في قلبه تنور

النار فيه تطعم الجياع والماء من جحيمه يفور

طوفانه يطهر الارض من الشرور

هذه النار تولّد الماء بالرغم من تناقضهما ويمحو أحدهما الآخر في الوجود. فكيف تولد النار ماء وهي تزول به؟ إن المعنى يسوق الشاعر إلى هذه الخارقة ليتمني به الخير والخصب للثورة. النار هي للدمار وإزالة أطلال الحياة والتقاليد، والماء رمز الحياة الجديدة الناصيّة المزدهرة الخارجة من رحم الثورة[٣]».

أما في قصيدة «تعتيم» فبعد ضغوط الحكم الديكتاتوري عليه وسلب الحريات شبّه السياب هذا الحكم «بالظلام، وأشار إلى عملائه بالنمور. أما الرجال الذين يحاربون مثل هذا الحكم فأشار إليهم وإلى كفاحهم بالنار والنور. أما التنور الذي يصنع فيه الخبز الشعبي في القرى فهو يرمز في القصيدة إلى الحياة السعيدة الحرة: وتعتيمه —كالتعتيم في غارة جوّية- إنما يعني عملاً مؤقتاً يناسب لحظته، فهو ضروري إلى أن يختبز الخبز المانح الحياة ويمكن تجنب النمور، أعداء الحياة، أو بعبارة أخرى إلى أن تهيأ الظروف التي تؤول إلى ثورة ويحين موعد البعث السياسي. وقد بدأ بدر القصيدة بتوجيه الكلام إلى امرأة لعلها زوجته رامزاً بها إلى الأمة[٤]» ويقول:

«حين يذر النور يلقى به التنور

عن وجهك الظلماء

---

[١] – تقى بورنامداريان، **خانه ام ابرى است**، ص ٣١٥.

[٢] – **المصدر نفسه**.

[٣] – ايليا الحاوي، **الشعر العربي المعاصر بدرشاكرالسياب**، ص ٣٤.

[٤] – عيسى بلاطة، **بدرشاكرالسياب حياته وشعره**، ص١١٤.

ويهمس الديجور
آهاته السمراء
على محياكِ
تهجس عيناك بكلِّ حزن الدهور
وكل أعيادها:
أفراح ميلادها وغمغمات النذور
وزهرها والخمور

فالشاعر يتحدث عن المرأة، ظاهراً، والحياة ضمناً، ونور التنور كناية عن فرح الإنسان بالرزق والتحرر والتقدم في تأمين خبز الحياة، أما الديجور فهو رمز لقوى الطبيعة التي يقع الإنسان بين براثنها. دون أن يكون له فكاك منها. نور التنور هو التقدم والانتصار على حاجات النفس والجسد، والديجور هو البداوة حيث كان المرء يتخبط بمصيره في قبضة عناصر الكون المهلكة[١]».

النتيجة

نظر كل من بدرشاكرالسياب ونيما يوشيج الى المدرسة الرمزية من النافذه الشرقية. هذه النافذة تحملت آلاماً كثيرة.يستطيع الشعر أن يجسد لنا هذه الآلام.

الخطوة الأساسية التي قام بهاالشاعران هي استعمال السوسيولوجية في الشعر الرمزي. الشاعران جسّدا العتمة الموجودة في المجتمع بأمل الاصلاح والازدهار. عندما لم تتوفر هذه الحالة، فمما لا شك فيه أن للسياسة الرجعية دوراً اساسياً وبارزاً في ذلك. غيرت السياسية المجتمع إلى حقل محروق ويابس. لهذا السبب هما يتمنيان هطول أمطار الحرية والثورة. لتزدهر حال الأمة وتنقشع الغمة.

مما كان يدور في خاطر الشاعرين هو الاصلاح والتغيير. و لم يكونا شغوفين بالشيوعيين والماركسيين؛ لكن اهتما بعنصر الطبيعة وما تتوفر فيه من عناصر حيوية ليجسدا فضاءات الحرية بأمل المستقبل الواعد والحياة المستنيرة. أما النتائج المهمة لهذه المقالة فهي كما يلي.

١) جسد الشاعران من خلال رمز الأشجار والورود، الفضاءات السياسية المخربة في المجتمع.
٢) ترمز الورود في شعر نيما يوشيج إلى نتاجاته والنظرية الجمالية للأدب الحديث.
٣) يعتقد نيما يوشيج أن الفئة القليلة هي من تهلهل للحكام والمستبدين.

---

[١] - ايليا الحاوي، **الشعر العربي المعاصر بدرشاكرالسياب**، ص ٣٦.

٤) دخل المطر في شعر الشاعرين كرمز للانفراج ومواتياً لحالات الاصلاح والازدهار. لكن منعت الأجواء السياسة المضطربة فضاءات الحرية وتمنى السياب نهاية المطر والموت من جديد.

٥) يأخذ البحر في شعر الشاعرين نظاماً حركياً فيتمنى الشاعران الدخول في نظام هذا البحر لانه يجسّد المجتمع وهما يشتاقان إلى نغماته ورنينه

٦) تأخذ الريح في شعر نيمايوشيج طابعاً سلبياً فهي تدمر حرية الإنسان والشعب وتأتي مجدداً بنظُم الديكتاتورية. لكن الريح في شعر السياب تمنحه دافعاً ايجابياً وتخلصه من أجواء الغربة.

٧) تأخذ السحب في شعر نيمايوشيج طابعاً ايجابياً لأنها تأتي بالمطر والحرية وازدهار ثورة مصدق، لكن السحب في شعر السياب لاتأتي بالمطر وستكون ولادة الاصلاح والازدهار ولادة عسيرة.

قائمة المصادر والمراجع:

أ. العربية

١) بطرس، انطونيوس، **بدرشاكرالسياب شاعر الوجع**، طرابلس: المؤسسة الحديثه للكتاب، د.ت.

٢) بلاطه،عيسي،**بدرشاكرالسياب حياته وشعره**،الطبعة السادسة،بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر،٢٠٠٧م.

٣) بيضون، حيدر توفيق، **بدرشاكرالسياب رائد الشعر العربي الحديث**، بيروت: دارالكتب العالمية، ١٩٩١.

٤) الجيوسي، سلمي الخضراء، **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، عبدالواحد لولوه، مركز دراسات الوحده العربيه، الطبعه الثانيه، ٢٠٠٧.

٥) الحاوي، ايليا، **الشعر العربي المعاصر بدرشاكرالسياب**، الطبعه الثالثه، بيروت: دارالكتاب اللبناني د.ت.

٦) السياب،بدرشاكر، **ديوان**،ج الثاني، د.م: دارالعوده، ٢٠٠٥.

٧) نعمان، خلف رشيد، **الحزن في شعر بدرشاكرالسياب**، د.م: الدارالعربية للموسوعات، ٢٠٠٦.

٨) س. موريه، **الشعرالعربي الحديث**، شفيع السيد-سعد مصلوح، القاهره: دارغريب، ٢٠٠٣.

٩) عباس، احسان، **بدرشاكرالسياب دراسة في حياته وشعره**، الطبعه الخامسه، بيروت: دارالثقافه، ١٩٨٣.

١٠) علي، عبدالرضا، **الاسطوره في شعر السياب**، منشورات وزاره الثقافه والفنون الجمهوريه العراقية، ١٩٧٨.

١١) العيسى، سليمان – طرابشي، جورج، **التراجم والنقد**، دمشق : وزارة التربية في الجمهورية السورية، ١٩٨٦.

١٢) كندي، محمد علي، **الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث**، بيروت: دارالكتاب الجديد المتحده، ٢٠٠٣.

١٣) القنطار، سيف الدين، **المرأة في حياة السياب وفي شعره**، دمشق :دارالينابيع، ٢٠٠٤.

١٤) مرتاض، عبدالملك، **التحليل السيمائي للخطاب الشعري**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥.

ب. الفارسية:

١) پورنامداريان، تقي، **خانه ام ابري است**، تهران: نشرسروش، ١٣٧٧ هـ.ش.

٢) حقوقي، محمد، **ادبيات امروز ايران**، ج ٤، تهران :نشر قطره، ج ٢، ١٣٨٠ هـ.ش.

٣) حميديان، سعيد، **داستان دگرديسي**، نشر نيلوفر، ١٣٨١ هـ.ش.

٤) طاهباز، سيروس، **زندگی وشعر نيمايوشيج**، تهران: نشر ثالث، ١٣٨٠ هـ.ش.

٥) لنگرودي، شمس: **تاريخ تحليلي شعر نو**، نشر مركز،١٣٨٤ هـ.ش.

٦) نيرو، سيروس، **كليات اشعار نيمايوشيج**، تهران :كتابسراي تنديس، ١٣٨٣ هـ.ش.